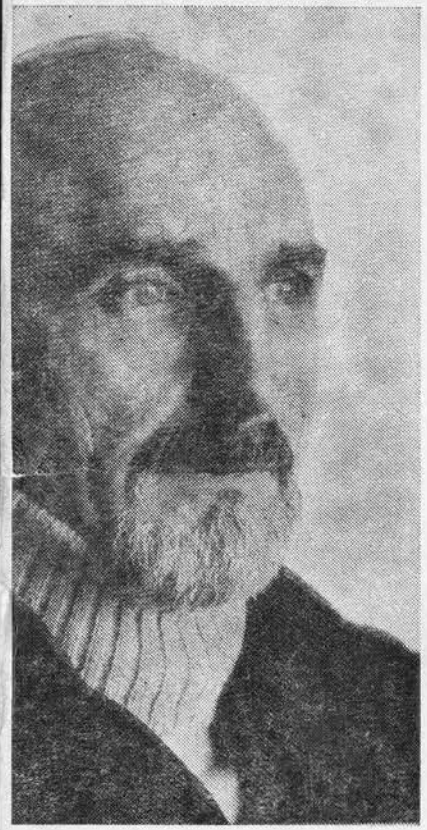
MODEST MORARIU

între relativ și absolut

editura eminescu



DE ACELAŞI AUTOR:

Versuri:

Povestire cu fantome (1968);
Spectacol de pantomimă (1971);
Ovăzul sălbatic (1974).

Proză:

Casa dintre portolaci
(cu R. Berindei, 1976).

Traduceri:

Stendhal: **Viaţa lui Henri Brulard, Amintiri egotiste** (1965),
Jurnal (1971),
Scrisori către Pauline (1975)
Memoriile unui turist (1976);
Jules Renard: **Morcoveaţă** (1958);
Parazitul (1968);
Jurnal (1979);
Eugène Fromentin: **Maeştri de odinioară** (1969);
J. L. Barrault: **Sînt om de teatru** (1966),
H. Lhote: **Frescele din Tassili** (1967);
Marcel Brion: **Arta fantastică** (1971)
Pictura romantică (1973);
Albert Aygresparse: **Culorile adevărului** (1964);
Jean Grenier: **Arta şi problemele ei** (1974);
Albert Camus: **Caiete** (1971),
Eseuri (1976);
Andre Malraux: **Capul de obsidian** (1977).

Lei 10

Coperta de Ioana Mardare

MODEST
MORARIU

între relativ și absolut

1979

editura eminescu

București, Piața Scînteii 1

LECTOR : GABRIELA IOAN
TEHNOREDACTOR : GH. POPOVICI

APĂRUT 1979. BUN DE TIPAR 22.08.1979.
TIRAJ 12 000 EX. BROȘATE. COLI TIPAR 17,5.

TIPARUL EXECUTAT SUB CD. NR. 208
LA ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
„13 DECEMBRIE 1918"
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89—97
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA

Pragul fantasticului

O încercare de a fixa coordonatele fantasticului implică riscuri și capcane la tot pasul. Orice afirmație e susceptibilă de retractări, rectificări și nuanțări în raport cu criteriile de interpretare, căci universul fascinant al fantasticului este extrem de vast, iar granițele sale sînt amăgitoare și nestatornice. Așa se explică varietatea teoretizărilor propuse de cei care s-au aventurat în explorarea sa, pornind de la premisa — obligatorie — că fantasticul reprezintă o dimensiune esențială a artei. Pentru a delimita fantasticul, e necesară, în primul rînd, aflarea unui punct fix, a acelui termen de raportare util în a susține eșafodajul oricărei ipoteze. Ni-l oferă chiar unul dintre cei mai mari creatori de fantastic, Goya, în comentariul atît de des invocat al celui de al 43-lea *Capriciu* : *„Fantezia lipsită de rațiune zămislește monștri ; îmbinate, ele nasc adevărați artiști și făptuiesc minuni"*. Imaginea bărbatului adormit pe care îl împresoară hidoase năluciri este o metaforă ce își prelungește semnificația pe tot parcursul artei europene pentru că, în ciuda infuziunilor care au diversificat și nuanțat spiritul civilizației dezvoltate pe teritoriul Europei, principiul său director și regenerator a fost și rămîne spiritul raționalist moștenit de la antichitatea grecească. Închipuindu-l ca un fluviu ce străbate timpul european, el a cunoscut, e drept, momente cînd

aluviuni străine şi diverse i-au îngreunat cursul ori l-au îngropat în albii subterane, dar fără a-l secătui vreodată.

În lumina acestei realităţi s-a constituit şi se justifică antinomia *Occident-Orient*, fără ca această opoziţie să implice o ierarhizare şi nici o delimitare absolută. Este vorba de două atitudini spirituale teoretic distincte, rezultînd dintr-un complex de determinări, şi care au ajuns adeseori, prin contactele stabilite de-a lungul istoriei, să se interfereze şi să creeze sinteze esenţiale în cultura umană. Ele exprimă structuri psihologice şi organizări mentale specifice şi, ca atare, sisteme aperceptive ce explică la rîndul lor natura unor relaţii deosebite ale omului cu Universul.

Între gîndirea Orientului şi cea a Occidentului există, cum spune André Malraux, *„o deosebire de direcţie"*. Faţă de spiritul occidental, care vrea să fixeze o *„imagine inteligibilă"* a lumii şi *„s-o supună"*, *„spiritul oriental, dimpotrivă, nu acordă nici o valoare omului în sine ; el caută să afle în mişcările lumii gîndurile care îi vor permite să rupă ataşele omeneşti"*. În concluzie : *„dacă unul vrea să aducă lumea omului, celălalt propune omul drept ofrandă lumii..."* *

Cele mai importante concepţii din gîndirea orientală ilustrează această atitudine. Pentru gînditorul budhist, realitatea este aparenţă înşelătoare (*maya*), pe care înţeleptul trebuie s-o depăşească pentru a se integra în *samsara*, oceanul în necontenită desfăşurare al Vieţii universale. Cînd învăţătura lui Vishnu va considera universul drept o creaţie a divinităţii, aceasta nu va modifica relaţia artistului cu realitatea, arta avînd şi ea menirea să străpungă aparenţa şi nu s-o fixeze, căci artistul, el însuşi un înţelept, se socoate doar : *„instrumentul unei comunicări între omenesc şi acea Viaţă iraţională a Universului"*. ** Artistul este aşadar un intermediar ; imaginile create de el trebuie să comunice *„Viaţa iraţională a Universului"* şi, într-un fel, îl exclud ca entitate creatoare individuală. Ele sînt simboluri. Ca atare, am putea spune că artistul oriental nu constrînge opera ci i se supune, urmînd principii şi canoane tradiţionale, pentru ca să devină astfel *cale de acces* la adevărurile Spiritului. Afirmînd de asemenea irealitatea vizibilului, în China, taoismul susţine aceeaşi optică. *„Atunci cînd spiritul e calm*, spune înţeleptul taoist Chung-tse, *el devine oglinda Universului, reflexul Creaţiunii."* Un poem din secolul al XII-lea rezumă lapidar menirea artistului potrivit principiului enunţat de Chung-tse : *„Arta naşte ceva de dincolo de forma lucrurilor, deşi însemnătatea ei constă în a păstra forma lucrurilor"*. *

Potrivit mentalităţii şi opticii orientalului, arta înseamnă contemplaţie şi comunicare, şi o strălucită ilustrare în acest sens o constituie întreaga pictură din epoca Song, în ale cărei *peisaje metafizice* natura e văzută ca o fiinţă însufleţită în care artistul caută să se integreze : *„Există*, scrie Kuo Hsi în Tratatul său despre sensul picturii, *peisaje în care putem călători, peisaje pe care le putem contempla, peisaje în care putem hoinări, peisaje în care putem locui..."*** Atitudinea europeană, în schimb, afirmă o concepţie artistică opusă, activistă, căci europeanul caută să stăpînească formele şi să le organizeze prin voinţă, ideea de civilizaţie fiind în genere supusă celei de ordine.

Orgolios, omul civilizaţiei greceşti se situează în centrul Universului ; el nu acceptă să participe despuiat de propriul său eu la Viaţa Universală, ci s-o stăpînească şi s-o dirijeze. „*Omul*, rosteşte corul din *Antigona* lui Sofocle, *este cea mai mare dintre toate minunile.*" Nu zeii fac pe om după chipul şi asemănarea lor, ci omul plăsmuieşte zeii după chipul şi asemănarea sa. Refuzînd rolul de copie umilă, el îi înfruntă şi, învins, nu devine sclavul lor. Gîndirea Occidentului antic este antropocentristă şi, folosind concepte ulterior stabilite, clasicistă, ceea ce ne-ar îngădui să vedem în Orient faţa romantică a omului universal. Prin această optică, relaţia Om-Univers este delimitativă şi antagonică, Universul trebuind să fie supus şi organizat în raport cu acela care este proclamat de Protagoras din Abdera drept *„măsura tuturor lucrurilor"* : omul.

* André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, Skira, 1945.
** René Huyghe, *L'Art et l'Ame*, Flammarion, 1960.

* Cf. Marcel Brion, *L'Oeil, l'Esprit et la Main du Peintre*, Plon, 1966.
** Cf. Marcel Brion, *op. cit.*

Gîndirea antică ne oferă astfel o lume obiectivă şi cognoscibilă în care realitatea nu-i amăgitoare aparenţă şi unde omul se complace în propria lui entitate, refractar la transcendenţă. Rolul divinităţii e să-l reprezinte, în grandios, cu calităţile şi chiar cu imperfecţiunile sale foarte *omeneşti*. Dacă orientalul năzuieşte, animat de un elan panteist, la o contopire cu universul iraţional, occidentalul vrea să-şi afirme supremaţia. Primul se împlineşte abolind individul, celălalt afirmîndu-l, exaltîndu-l, în raport cu un model divin a cărui esenţă este *„frumoasă, înţeleaptă şi bună, şi în toate chipurile încă..."* *

În ciuda complexităţii sale nu lipsită de contradicţii — şi acestea datorate tocmai infiltrărilor orientale — gîndirea antichităţii greceşti porneşte de la examinarea obiectivă a naturii pe care o abstractizează în idei, cristalizînd, în domeniul estetic, ceea ce se va numi *clasicism* mai tîrziu. În imaginile sale, arta elină disciplinează natura cu ajutorul gîndirii şi ajunge la un echilibru rezonabil între percepţiile simţurilor şi exigenţele spiritului, între realism şi idealism, echilibru exprimat în conceptul de *frumos ideal*. Platon şi Aristotel marchează momentele esenţiale ale filosofiei greceşti.

Chiar dacă Platon nu considera frumosul ca proprietate a invenţiei omeneşti, ci expresie secundă a formelor universului, judecarea frumosului se face, totuşi, în raport cu valorile foarte omeneşti care decurg, pentru noi, în mod logic, dintr-un efort de observare şi de cunoaştere omenească a universului. Ele se numesc *ordine, măsură, proporţie, consonanţă, armonie*. Or, simpla enunţare a unor principii canonice presupune organizarea raţională a reprezentării artistice şi, deci, *stăpînirea* ei. Ca argument în acest sens se impune chiar separarea pe care o face Platon cînd vorbeşte de poezie, considerînd-o din perspectiva unui statut creator deosebit, pusă sub semnul *inspiraţiei*, al *puterii divine*, poeţii fiind *oameni cu minţile rătăcite"* **, nişte *„ieşiţi din minţi"* ***. La Aristotel, conştiinţa unui revers iraţional al artei şi totodată refuzul lui se afirmă şi mai declarat. El cere ca în înlănţuirea faptelor poetul să urmărească *verosimilul sau necesarul*, iar în funcţie de aceste criterii să dezvolte o logică a desfăşurării : *„o faptă să urmeze una după alta"*. În virtutea acestei exigenţe, Aristotel nu accepta *intervenţia divină*, deci ceea ce este în afara omului : *„În înlănţuirea faptelor*, spune el, *nu trebuie dealtminteri să-şi facă loc nici un element iraţional"*. *

* Platon, *Faidros* (Din selecţia de texte cuprinsă în *Istoria esteticii* de W. Tatarkiewicz, trad. de Sorin Mărculescu, Meridiane, 1978).
** Platon, *Ion* (id.).
*** Platon, *Faidros* (id.).

Potrivit ideologiei platoniciene, artistul caută frumosul impulsionat de aspiraţia de-a înnobila formele vizibilului şi de-a le apropia prin forţa lui Eros şi-a inspiraţiei, de acele structuri arhetipale din lumea Ideilor, în timp ce gîndirea aristotelică, excluzînd divinul, afirma o concepţie senzualistă potrivit căreia arta este *mimesis*, imitaţie. Academismul şi naturalismul sînt extremele pe care le pot risca aceste direcţii şi le vom regăsi dealtfel adeseori pe parcursul artei europene.

Gîndirea raţionalistă a Greciei antice este punctul de plecare şi dimensiunea esenţială în formarea spiritului european, iar ceea ce caracterizează această gîndire, ca şi roadele ei în momentele de plenitudine, sînt măsura şi echilibrul, un cult al formei armonioase întemeiat pe o concepţie a frumosului care şi astăzi, conştient sau nu, determină criteriile noastre de judecată şi rămîne un termen de raportare inevitabil. Creaţia grecească l-a manifestat în mod statornic chiar şi atunci cînd afirma un sentiment tragic al existenţei, căci tragicul trece şi el prin armonie şi frumos. În acest sens, un gînd al lui Camus, nostalgic admirator, într-un secol atît de crispat ca al nostru, al spiritului solar al antichităţii mediteraneene, sintetizează exact concluzia pe care ne-am propus-o : *„Gîndirea greacească s-a apărat întotdeauna la adăpostul ideii de limită. Ea n-a împins pînă la capăt nici sacralul, nici raţiunea, ci a luat în considerare totul, echilibrînd umbra cu lumina. Dimpotrivă, Europa noastră, avîntată în cucerirea totalităţii, este fiica excesului."* ** Afirmaţia aceasta a lui Camus este pe deplin întemeiată cînd ne oprim

* Aristotel, *Poetica, XV*, trad. de D. M. Pippidi, *Arte poetice, Antichitatea*, Univers, 1970.
** Albert Camus, *Exilul Elenei*, în vol. *Eseuri*, trad. de Modest Morariu, Univers, 1971.

asupra momentelor de criză ale spiritului european, momente cînd, asaltat de curente străine, de obîrşie orientală, raţionalismul abdică aparent şi se retranşează, deschizîndu-se astfel larg porţile fantasticului, căci, inevitabil, insistenţa fantasticului se manifestă în perioade de criză, şi le exprimă. La fel cum abdică aparent şi se retranşează fantasticul însuşi în epocile de afirmare plenară ale spiritului raţionalist, ajungînd totuşi, uneori, să se strecoare insidios chiar acolo unde ne-am aştepta cel mai puţin, în opera lui Rafael bunăoară.

Curentele de gîndire străină ce determină sensibilitate pentru fantastic pornesc din Orient. Desigur că şi Occidentul se infiltrează la rîndul său în Orient, impune influenţe, determină modificări şi se modifică el însuşi, căci contactele între Europa şi Asia *„nu au lipsit, şi nici schimburile, nici chiar influenţele, de cînd Alexandru a infuzat budhismului antropozofismul divin al grecilor, pînă în secolul al XIX-lea, cînd prestigiul Orientului a început să crească pînă-ntr-atît în Occident, încît Germania, cu Schopenhauer printre alţii, a devenit purtătoarea sa de cuvînt aproape."* *

Toată cultura helenistică marchează evident aceste schimburi şi influenţe reciproce şi nu întîmplător, cu referire mai ales la manifestarea ei în Europa, s-a încetăţenit expresia de baroc helenistic. Aceasta spre a marca devierea de la echilibrul clasic, pentru că în modalităţile limbajului plastic intervin perturbări menite să exprime un alt sentiment. Şi iarăşi, nu întîmplător, putem depista în această cultură prezenţa fantasticului, dacă n-ar fi să amintim decît propensiunea pentru gigantism.

Adoptînd forme de cultură occidentală, Orientul introduce în schimb în Europa un alt tip de relaţii ale Omului cu Universul, relaţii altcum nuanţate, fireşte, faţă de cele din sistemele clasice ale gîndirii orientale, modelate de alte determinante, uneori bastardizate în practici periferice, alteori restructurate de realitatea în care s-au impus, dar care nu se lasă abolită, şi, acceptîndu-le, îşi pregăteşte revanşa.

Cea mai virulentă infuzie orientală în spiritul Occidentului o produce fără îndoială creştinismul. Caracterul amăgitor al vizibilului este violent afirmat. Dar nu mai e vorba

* René Huyghe, *op. cit.*

de comunicare şi contopire cu lumea, ca în cazul budhismului şi al taoismului, ci de negarea ei radicală în numele transcendenţei. Orientalul aspiră la seninătate, simpatizînd cu viaţa ; eupopeanul convertit la creştinism năzuieşte la o lume de dincolo, cea de aici fiind o piedică, o adversitate ce trebuie anihilată. Grecii o organizau pentru ca s-o umanizeze, s-o înfrumuseţeze, să-i dea înfăţişarea inteligibilă de care vorbea Malraux ; creştinii o repudiază. Natura este izgonită, iar omul armonios nu se mai află în centrul lumii. Chipul său e disprețuit, umilit, abhorat ; individul trebuie să dispară, să abdice de la el însuşi, căci, odată organizată, noua religie aprigă şi intolerantă, expresie a acelei gîndiri mărginite şi rudimentare tipică tuturor fanatismelor, este prima formă europeană de totalitarism. *„Şi dacă vine cineva la mine*, spune evanghelistul Luca, *şi nu urăşte pe tatăl său şi pe mamă şi pe femeie şi pe copil şi pe fraţi şi pe surori, chiar şi viaţa ea însăşi, nu poate fi ucenicul meu"*. Abia spiritul franciscan se va apropia mai tîrziu în mod programat de lumea vizibilului şi-n *Laudele* Sfîntului Francesco din Assisi trebuie să vedem o revanşă de răsunet a spiritului european de fond şi o erezie faţă de ortodoxia creştinismului primitiv.

Prelungind simbolismul de tip oriental, dar adaptat, iraţionalismul creştin dezvoltă o artă abstractizantă, imaginea avînd menirea să exprime transcendenţa şi devenind astfel vehicolul revelaţiei. Către secolul al V-lea, Pseudo Denis Areopagitul va slăvi *„bezna"* care *„scaldă în minunate splendori sufletele lipsite de ochi"* *. Ochiul grecesc, concentrat spre armoniile acestei lumi, este înlocuit cu *„ochiul lăuntric"* al neoplatonicienilor, care preiau şi adaptează în spiritul noii religii idealismul filosofului elin. Dar adeseori acest ochi lăuntric nu va descoperi mîngîierile transcendenţei ci doar spaima, într-o lume care nu corespunde imaginilor consolatoare ale raţiunii, căci existenţa unui Dumnezeu avan naşte în mod firesc spaima, întunericul şi monştri. Raţiunea, care se putea lipsi de zei, zeificîndu-se ea însăşi, devine ineficientă ; mai mult chiar : mijloc diavolesc de ispitire. Izgonită sau uitată, ea va adormi lăsînd scenă liberă fantasticului. Acceptîndu-l pe Dumnezeu, omul acceptă implicit principiul său

* René Huyghe, *op. cit.*

antagonic : Diavolul — *„maimuța lui Dumnezeu"* — mult mai inventiv și mai prezent, dispensator al tuturor spaimelor, maestru neîntrecut în născocirea de monștri meniți să ia totul în derîdere, cu care împînzește natura, îi strecoară perfid în făpturile însuflețite, în lucruri ca și în sufletul îngrozit al omului. Etichetarea Evului Mediu drept o epocă de totală beznă obscurantistă este o teză de mult depășită pentru că această epocă gestează revanșa spectaculoasă a spiritului raționalist care este Renașterea. În convulsiile sale putem urmări eforturile rațiunii de a ieși iar la suprafață printr-o adaptare la condițiile inexorabile ale istoriei, și este consolator să constați că nici un întuneric nu poate rezista la nesfîrșit, că orice forță opresivă conține în ea însăși, potrivit unei dialectici infailibile, germenii propriei sale distrugeri...

Dar chiar în cadrul creștinismului, o analiză mai amplă și mai sistematică ar impune nuanțări pe care încercarea de față, propunînd mai degrabă o schemă generală, nu și le poate îngădui. Cucerind Europa, noua religie este cucerită la rîndul ei, într-atît e de adevărat că ceea ce aservim ne înrobește. Ea se europenizează treptat, își șlefuiește asperitățile și preia din substanța spiritului antichității. Este un proces subtil de întrepătrunderi ce marchează etape distincte în evoluția ei. Există un contrast evident între intransigența dogmatică a creștinismului evanghelic și sincretismele atît de eteroclite propuse de soluțiile gnostice, prin care temele creștine asimilează formule și cadre ale gîndirii Greciei, elemente din mitologia sa precum și din alte diverse religii. Deja, în secolul al II-lea e.n., de exemplu, teologii purtau discuții pentru a fixa cea mai adecvată reprezentare a lui Cristos. Sfîntul Chiril și Sfîntul Justin susțineau că pentru a da semnificația deplină a întrupării sale, Cristos trebuie să aibă o înfățișare abjectă și respingătoare. El este, după Sfîntul Chiril, *„Cel mai hidos dintre fiii oamenilor"*. Partizanii frumuseții lui Cristos, Sfîntul Bernard printre alții, au reacționat împotriva acestei viziuni „expresioniste", răspunzînd : *„Dacă nu-i frumos, înseamnă că nu-i Dumnezeu."* Victoria lor este victoria spiritului grecesc *, a *frumosului clasic*. De aici s-ar putea deschide o paranteză amplă a funcției *urîtului* ca o

* cf. Albert Camus, *Caiete*, trad. de Modest Morariu, Univers, 1971.

categorie estetică preferată în reprezentările artei fantastice tocmai pentru expresivitatea lui șocantă și insolită, care oferă fanteziei posibilități nelimitate. *„Dacă vom observa căderea, în creștinism*, remarca Jean Grenier, *căderea distruge frumusețea* (în viziunea ei grecească, firește — n.n.). *Lucifer trecea drept cel mai frumos dintre îngeri, iată-l pe cel mai frumos dintre îngeri devenind cel mai hidos..."* * *Căderii* biblice îi corespunde o cădere, ca să spunem așa, estetică, firească pentru un creștin, dar pentru un grec șocantă : *„E oare diformitatea altceva decît prezența lipsei de măsură care e totdeauna urîtă?* ** se întreba retoric Platon.

Și penetrația spiritului grecesc trebuie căutată, de asemenea, în etapa următoare, pînă la Sfîntul Augustin, în neoplatonismul lui Plotin care propune o latură raționalistă ce nu refuză o lume inteligibilă și în care își află ecou sentimentul grecesc de aderare la natură. *„Iată*, afirmă Plotin referindu-se la umanitarismul creștin, *oameni ce nu se dau îndărăt să numească frați pe cei mai josnici dintre ei, dar nu găsesc de cuviință să acorde acest nume soarelui, stelelor de pe cer..."* *** Sînt cuvinte ce propun spiritul și tonul de mai tîrziu al *Laudelor* lui Francesco din Assisi.

Legăturile cu spiritul antichității nu se rupseseră așadar ; ele răzbat în continuare din aluviunile depozitate de migrațiile barbare în arhitectura merovingiană, bunăoară, se dezvoltă apoi odată cu renașterea carolingiană prelungită cu perioada culturii romanice, care ține la rîndul ei pînă către mijlocul secolului al XII-lea. Dar firele sînt încă ascunse. Este explicabil că în arta romanică teratologia importată din Orient cunoaște o mare înflorire. Făpturile monstruoase întregesc un bestiar fantastic extrem de bogat ce duce gîndul, prin contrast, la figurația animalieră din arta grecească, unde singurul animal cu drept de cetate este calul, pentru frumusețea lui nobilă. Pentru ochiul și mentalitatea europeană, toți acești monștri populează fantasticul, căci ei își modifică semnificația originară, ignorată, devenind întruchi-

* Jean Grenier, *Arta și problemele ei*, trad. de Modest Morariu, Meridiane, 1974.

** Platon, *Sofistul*, (W. Tatarkiewicz, *op. cit.*).

*** Cf. Albert Camus, *Între Plotin și Sfîntul Augustin*, în vol. *Eseuri*, Univers, 1971.

pările forţelor negre ale lumii de dincolo. Redescoperirea din ce în ce mai insistentă a figuraţiei umane, în comparaţie cu imagistica paleo-creştină, marchează desigur un progres, dar cît de departe sîntem încă de frumosul ideal antic şi cît de uşor putem acorda valori fantastice acestei figuraţii în care abstracţionismul bizantinizant se împleteşte cu ceea ce am putea numi astăzi desfigurare de tip expresionist.

Aproape antitetic, goticul izgoneşte teratologicul ; acesta mai dăinuieşte ca reminiscenţă doar, căci arta se apropie de realitate şi acceptă formele vizibile ale vieţii.

Dacă pînă acum ideologia creştină era dominată de figura Sfîntului Augustin (354—430) şi sta sub semnul idealismului platonician, odată cu Thomas d'Acvino, care preia gîndirea aristotelică, ea marchează un pas înainte în favoarea raţiunii, şi apoi încă unul prin triumful filosofilor nominalişti. Aceştia afirmă existenţa reală a lucrurilor individuale, în opoziţie cu *„realiştii"* care, continuînd idealismul platonician, susţineau realitatea noţiunilor generale (*universalia*), anterioare lucrurilor individuale. Arta îşi va sincroniza evoluţia realistă, în accepţia nominalistă bineînţeles. Este momentul amintit cînd se dezvoltă spiritul franciscan ilustrat de Cimabue şi, după el, cu evidenţă marcată şi strălucire, de Giotto.

Dar iată că un nou amurg îşi îngroaşă umbrele odată cu sfîrşitul Evului Mediu, amurg în care sufletul medieval agonizează cu violente convulsiuni. Secolul al XV-lea punctează o nouă criză morală a Europei şi, ca atare, o anemiere a puterilor raţiunii ce deschide iarăşi, larg, porţile fantasticului. Dacă *„în secolul XIII arta se adresează inteligenţei*, constată Emile Mâle, *în secolele XIV şi XV ea glăsuieşte sensibilităţii,"* * iar sensibilitatea este mai puţin înclinată să asculte vocile raţiunii şi mult mai ispitită de excese. *„Gîndirea religioasă*, spune Johan Huizinga, *nu cunoaşte decît două extreme : să se tînguie de caracterul trecător al celor omeneşti, de sfîrşitul puterii, slavei şi plăcerii, de ofilirea frumuseţii, şi să jubileze pentru mîntuirea sufletului întru veşnică fericire. Tot ce se află între aceste două extreme rămîne neexprimat."* ** Pesimismul, angoasa, deznădejdea acestei epoci nu

* Emile Mâle, *Arts et Artistes du Moyen Age*, Flammarion, 1968.
** Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, trad. de H. R. Radian, Univers, 1970.

cunosc ideea rezonabilă de limită de care vorbea Camus. Obsesia violentă a morţii pentru că *„nici o epocă nu a impus tuturor şi în permanenţă ideea morţii cu atîta putere ca secolul al XV-lea,* * cutremură imaginaţiile înfricoşate de perspectiva trecerii *„dincolo"*, neiertătoare precum o exprima şi Villon :

„Ştiu, mari şi mici, săraci, avuţi,
Cuminţi, zurbavi, de orice spiţă,
Mireni, prezviteri, mîndri, sluţi,
Inşi mai de rînd şi Domni de viţă,
Şi Doamne mari cu cabaniţă.
Oricum le-a fost în viaţă partea,
Purtînd boglar şi-n păr căiţă,
Îi ia, neosebindu-i, moartea." **

Este epoca dansurilor macabre, a întîlnirilor dintre morţi şi vii (legendă budhistă la origine !), a scheletelor alegorice, a ispitirilor, a judecăţilor de apoi, căci ideea morţii o implică în mod obligatoriu pe aceea de judecată şi osîndă. Şi imaginile osîndei abundă, rezultat parcă al unui sentiment colectiv de culpabilitate. Diavolul, *„care acoperă cu aripile lui negre un pămînt întunecat"* ***, găseşte un climat ideal, şi-şi va pune la bătaie toată iscusinţa perversă pentru a se deghiza în mii de feluri, ajungînd să se prăsească monstruos pînă şi cu obiectele cele mai inocente. E semnificativ faptul că marea înflorire a artei fantastice o cunoaşte nordul germanic al Europei, mai depărtat de seninătatea şi de echilibrul mediteranean, în operele unor artişti ca Bosch, Martin Schongauer, Urs Graf, Baldung Grien, Grünewald, Dürer, pînă în zorii secolului al XVI-lea. După un drum lung, plin de meandre, replieri şi aparente abdicări, gîndirea Renaşterii reaşază omul în centrul Universului şi reînvie spectaculos vechile idealuri ale spiritului occidental, exorcizează demonii şi-i izgoneşte în tenebrele lor. Şi chiar dacă ei mai reapar din cînd în cînd, răspîndind umbre ameninţătoare, cu miros de catran şi de pucioasă, Renaşterea se înscrie ca un moment

* Johan Huizinga, *op. cit.*
** *Opurile Magistrului François Villon*, în româneşte de Romulus Vulpescu, Editura Tineretului, 1958.
*** Johan Huizinga, *op. cit.*

solar în istoria culturii europene și este firesc ca focarul ei să fie Italia, atît de plină de amintirile antichității. *„Nu s-ar crede*, constata Poliziano, *că Atena a fost nimicită și ocupată de barbari, ci că Atena a emigrat la Florența cu pămîntul și avutul ei, iar Florența a înghițit-o.“* Dacă Reforma dezvoltă spiritul critic și implicit conștiința individualității, pentru că îndrumă credinciosul să cerceteze izvoarele religiei și stimulează ca atare o artă realistă, Contra-Reforma ce urmează Conciliul din Trento revigorează iraționalismul credinței împotriva spiritului rațional și dezvoltă o artă patetică, somptuoasă, excesivă, fundată pe fervoarea mistică a sentimentelor colective, o artă ce caută *„emoția și mișcarea cu orice preț“* (Burckhardt), și anume barocul. Nu-i locul aici să expunem teoriile uneori divergente, cu privire la acest curent din punct de vedere istoric, teza de mai sus avînd suficiente temeiuri. În Italia, el apare după etapa manieristă, considerată de unii o formă de prebarochism. Erwin Panofsky, printre alții, a infirmat această interpretare. Trebuie să admitem însă că sufletul manierist este totuși un suflet baroc. Oricum, manierismul se integrează și el într-un fenomen general de criză. Prin insolitul căutărilor sale, prin exces metaforic, exagerare plastică, stridențe cromatice, el marchează o ruptură față de raționalismul renascentist și este, de asemenea, susceptibil de alunecări în fantastic. După cum îl definește unul dintre adversarii săi din secolul al XVII-lea, abatele Bellori, el este *„idee fantastă bazată pe meșteșug și nu pe imitație“*. Trebuie spus că această criză manieristă se afirmă și în restul Europei prin așa-numitul manierism tîrziu și însumează artiști în tablourile cărora iraționalul și fantasticul își găsesc bogate posibilități de expresie. El Greco, în secolul al XVI-lea, pictorii Școlii din Praga se integrează în acest curent.

Revenind la baroc, acesta refuză concepția ideală a naturii. Pasional și frenetic, Caravaggio respinge ideea, dar în cazul său barochismul va reprezenta o direcționare către realism. La vremea lor, teoreticienii barocului militează pentru o artă moralistă, ceea ce exclude, precum afirma Lionello Venturi, posibilitatea dezvoltării critice pozitive. Consecința directă este *„încurajarea reprezentării suferințelor fizice ale martirilor credinței, menită să suscite o voluptate particulară,*

ce a fost numită plăcere amestecată cu durere și bucurie, interpretîndu-se într-un mod nu prea decent catharsisul tragic al lui Aristotel“. * Gîndirea laică, pe de altă parte, generează și ea baroc fantastic, tînăra știință pervertindu-se adeseori în mistagogie. Climatul ce domnea la curtea praghează a lui Rudolf al II-lea o dovedește cu pitorească elocință. Din nou însă, spiritul raționalist își pregătește revanșa. Tot secolul al XVII-lea este dominat, precum se știe, de gîndirea carteziană, ce stă la baza clasicismului. În pictură, Poussin reintroduce cu severitate controlul rațiunii.

În secolul următor, ofensiva se prelungește în gîndirea iluministă. Un interes crescînd se dezvoltă pentru antichitatea greco-romană, atacînd pe plan artistic terminația rafinată și frivolă a barochismului, care-i rococoul. Idealuri antice resuscită în concepția neoclasicismului inițiat de Mengs și de Winckelmann. În celebrul său *Laocoon* (1766), Lessing refuza artelor vizuale accesul la invizibil, reducîndu-le menirea doar la exprimarea frumuseții proporțiilor fizice. În Franța, exponentul idealului neoclasic este Louis David.

Desigur că optica neoclasicismului este excesivă ; ea înclină exagerat celălalt taler al balanței și riscă în cele din urmă osificarea în academism.

Prin reacție, romantismul preconizează întoarcerea la Evul Mediu, și numai această preferință indică un tip de spiritualitate complet diferit. *The Gothic Revival* și prerafaeliții în Anglia, nazareenii lui Friedrich Overbeck în Germania, puriștii italieni, primitivismul îndreptat împotriva școlii lui David în Franța, sînt tot atîtea porți deschise unei inspirații ce refuză controlul rațiunii. Familiarele colocvii ale lui Blake cu îngerii și cu spiritele, coșmarurile lui Heinrich Füssli, diabolismul lui Goya marchează momente de dezlănțuire a fantasticului.

Ruskin își exprimă în această epocă rezervele față de Renaștere, reproșează marilor ei maeștri faptul că sînt prea impregnați de spirit antic, cere artei *„să fixeze ceea ce-i fugitiv, să lumineze ceea ce-i de neînțeles, să întruchipeze ceea ce nu are măsură, să imortalizeze lucrurile care nu dăinuie“*. Supremul lui țel este *„tot ce-i infinit și miraculos, și ceea ce*

* Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Flammarion, 1968.

omul poate percepe fără să înțeleagă, să iubească fără să definească".

Simptomatică pentru gîndirea artistică a secolului al XIX-lea este apariția conceptului de *Einfühlung* (intropatie), enunțat de Herder și definit de Robert Vischer (1872). El ar echivala de fapt în modul cel mai apropiat tipul clasic de spiritualitate orientală. Potrivit acestui concept, formele reale devin, prin simpatie, simboluri ale vieții lăuntrice și traduc aspirația panteistă de contopire cu Universul. În această lumină se pot interpreta peisajele vizionare ale lui Caspar David Friedrich, care sînt proiecții ale unor stări interioare.

Rațiunea și-a pierdut adoratorii, atît de zeloși în secolul trecut, încît, proclamînd-o Ființă Supremă, au fost cît pe ce s-o mute în transcendență, oferindu-ne prin exces paradoxul unui raționalism irațional.

„*Vedeți domnilor*, declară sarcastic memorialistul din subterană al lui Dostoievski, *rațiunea e indiscutabil un lucru bun ; dar rațiunea nu-i decît rațiune ; ea satisface numai însușirea de-a raționa a omului.... Eu, de pildă, tind în chipul cel mai firesc să trăiesc pentru a-mi satisface doar capacitatea de a raționa, adică, să zicem, doar a douăzecea parte din întreaga-mi capacitate de a trăi. Ce este rațiunea ? Rațiunea știe numai ce-a apucat să afle (unele lucruri poate că n-o să le afle niciodată ; chiar dacă asta nu-i o consolare, de ce n-am spune-o ?)...*" * Această capacitate de a trăi resurse latente, romantismul caută s-o activeze preconizînd multiplicarea individualității cu ajutorul „*paradisurilor artificiale*" : alcoolul, tutunul, opiumul, hașișul, care stimulează prospectarea abisurilor lăuntrice ale omului. Către sfîrșitul secolului, unul dintre reprezentanții simbolismului — care-i tot fenomen romantic, *organizat* —, Odilon Redon, aduce parcă o concluzie a monologului dostoievskian cînd afirmă că „*totul se făptuiește prin supunere docilă la sosirea inconștientului*".

Nu-i mai puțin adevărat însă că toată frenezia romantismului nu poate anihila, totuși, o nevoie de stabilitate care se traduce prin nostalgia armoniei și a echilibrului clasic ce

* Dostoievski, *Insemnări din subterană*, *Opere*, IV, trad. de V. Em. Galan și Igor Block, E.L.U., 1968.

răzbate bunăoară din cîntecul chinuit al unui Baudelaire, imaginînd, la modul romantic, tărîmul feeric atît de lorainian unde „*totu-i ordine și frumusețe, lux, calm și desfătare*" * și unde fără îndoială mișcarea vrednică de ură nu deplasează conturele **. Pentru a nu mai comenta tezismul raționalist cu care își încheie cariera poetică exaltatul Lautréamont, unul dintre părinții revendicați ai suprarealismului.

Fantasticul secolului nostru se dezvoltă la scara tragediilor care îl cutremură. În acest secol în care seismele sociale au generat concepții totalitariste și genocide, acoperind fizionomia individuală a omului cu o mască de suferință modelată de cele mai crîncene războaie ale istoriei, cînd gîndirea deznădăjduită comunică un sentiment al absurdului într-o lume ce întîmpină apelul omenesc cu o tăcere irațională ***, cînd noii idoli abstracți ai celor mai bizare curente ideologice pretind sîngeroase ofrande, căci „*călăii de astăzi, o știe fiecare, sînt umaniștii*" ****, cînd evoluția rapidă a științei, încărcată adeseori cu negre amenințări, modifică de la o zi la alta raporturile omului cu Universul, posibilitățile fantasticului se lărgesc în mod considerabil. În artă, diversele curente printre care cele mai importante sînt expresionismul și suprarealismul prelungesc sensibilitatea de tip romantic și susțin înclinările felurit nuanțate ale viziunii fantastice. În mod paradoxal — aparent — tocmai descoperirile gîndirii eliberează demonii secolului nostru deghizîndu-i în veșminte noi, dar care nu le pot ascunde trăsăturile de rudenie cu străbunii lor din iconografia tradițională. Sînt poate niște demoni mai complecși, pe măsura complexității omului contemporan asaltat de atîtea probleme, și, uneori, să recunoaștem, exagerat de cazuiști. Minotaurii lui Picasso, avortonii setoși de identitate umană ai lui Bacon, jivinele metalice ale lui Lynn Chadwick, demonii de-o sarcastică jovialitate ai lui Miró, ciudatele triburi ale lui Yves Tanguy, sfincșii femele

* Baudelaire, *Invitation au voyage*.

** „*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*" (*Hymne à la Beauté*).

*** „*L'absurde nait de la confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde*", Albert Camus, *Le Mythe de Sisiph*.

**** Albert Camus, *Reflecții despre ghilotină*, în *Eseuri*, Univers, 1971.

ale Leonorei Fini compun un bestiar ce traduce sumbre obsesii. Toţi aceşti demoni apar şi dispar într-o succesiune năucitoare, căci marea voluptate a *„diavolului"* este mobilitatea, principiul opus stabilităţii clasice, veşnica febră novatoare, neastîmpărul căutător de noi formule, care nu disprețuiește nici satisfacţiile frivole ale mondenităţii. Dar sarabanda lor plină de rumori nu acoperă vocile raţiunii. Şi dacă putem considera epoca noastră drept o epocă de criză, nu trebuie să uităm că, aşa cum s-a întîmplat în ajunul Renaşterii, asemenea intermedii convulsionate creează, potrivit unei dialectici inexorabile, climatul necesar unor germinaţii pline de promisiuni. În această dualitate se implică în mod obligatoriu prezenţa fantasticului, căci fantasticul hazardează imagini ale necunoscutului cu tulburătoarele sale probleme, pe care luciditatea raţiunii le va dezlega.

În eseul său despre baroc (*Lo Barroco*, 1935), devenit piesă de referinţă, Eugenio d'Ors reînvie un concept provenind din neoplatonism şi folosit mai ales de teologii alexandrini: acela de *eon*. *„Pentru alexandrini, un eon însemna o categorie care, în ciuda caracterului ei metafizic, adică în ciuda faptului că ea constituia în mod strict o categorie, avea o dezvoltare înscrisă în timp."* *

Lansînd ipoteza existenţei în cadrul istoriei a unei *„plasme germinative"* prin analogie cu plasma germinativă a fiinţelor organice, *„invariabilă, folosind ca substrat stabil evenimentele omeneşti"*, d'Ors conchide: *„Trebuie, în alţi termeni, să se ia în consideraţie, în lanţul succesiunii istorice, unele elemente de constanţă. Să se dea o legitimitate ştiinţifică existenţei speciilor, existenţei tipurilor; în loc să se exagereze, cum se obişnuieşte în acest domeniu, importanţa contribuţiilor succesive ale noutăţii"* **.

Aşa îşi fundamentează d'Ors teza potrivit căreia barocul nu este doar un stil istoric localizat ci un stil universal de cultură, el fiind una din acele permanenţe conţinute în *plasma germinativă* a istoriei umane. În dialectica istoriei, *eonul barocului* este principiul opus *eonului clasicismului*.

* Eugenio d'Ors, *Trei ore în Muzeul Prado. Barocul*, trad. de Irina Runcan, Meridiane, 1971.

** Eugenio d'Ors *op. cit.* (ca şi citatele ce urmează).

Dacă cel de al doilea semnifică unitatea, primul este *„spirit şi stil al dispersiunii, prototip al acelor manifestări poliforme în care credem că distingem în fiecare zi mai ales prezenţa unui numitor comun, revelaţia secretului ce aparţine unei anumite constante umane"*. În continuare, Eugenio d'Ors invocă teza profesorului Pierre Janet care *„studiind personalitatea umană şi perturbările sale arată pînă la ce punct stadiul de cenestezie, adică de conştiinţă a unităţii, este precar în om şi cît de frecventă e tendinţa spre dezagregare mentală cînd tonusul vital slăbeşte"*, pentru a întregi: *„stările patologice de pierdere sau de dedublare a personalităţii, de conştiinţă alternativă etc., există deja în germen cînd acel stadiu superior pe care l-am putea denumi stadiul conştiinţei clasice este deprimat dînd curs liber unei înfloriri multiple şi vicioase, substituire barocă a eului unic. (...) Weltgeist-ul are de asemenea tonusul său şi grade mai ridicate sau mai coborîte ale acestui tonus. Cînd starea umanităţii este tonică, se impune «eonul» clasicismului; cînd tonicitatea slăbeşte pe primul loc trece «eonul» Barocului. Primul produce în morfologie un fel de cenestezie; al doilea se abandonează multipolarităţii sale, ce lasă să se reverse izvoarele bogate şi tulburi ale subconştientului. Obiectul creat în primul caz are un contur şi un centru; în al doilea caz e continuu şi multipolar, îi lipseşte un contur propriu şi este supus unei atracţii situate în afara lui"*.

Încercînd să delimităm, într-o schemă foarte generală, momentele de intensitate ale imaginaţiei fantastice, constatăm că ele coincid cu momentele de criză, cînd tonusul *Weltgeist*-ului este mai anemiat, anemiere produsă de grefarea pe organismul occidental a unor modalităţi de simţire şi de gîndire îndeobşte exotice. Putem vorbi astfel de un fantastic alexandrin, de anume tipuri de fantastic medieval, de un fantastic manierist, baroc, romantic, expresionist, suprarealist ş.a.m.d. Dar indiferent de modalitatea plastică a diferitelor tipuri de fantastic, ele dau expresie după părerea noastră aceluiaşi *eon*: al barocului. Cum desfăşurarea istoriei ilustrează confruntarea permanentă a celor doi *eoni*, categoriile dialectice ale acestei confruntări pot fi regăsite departe în timp în gîndirea maniheistă, şi mai departe încă, în primele relaţii pe care Omul le statorniceşte cu Universul. Determi-

nînd exact aceste relaţii, el caută să-şi împlinească necesitatea consubstanţială de unitate. Rău-bine, întuneric-lumină, demoniac-divin, animalic-uman, pasiune-raţiune, deznădejde-speranţă, tumult-calm, dezordine-organizare, baroc-clasic, iată opoziţiile cu care operează această necesitate. Imaginile artei fantastice sînt întotdeauna incluse în primul termen al acestor binomi. Dar în măsura în care spiritul raţional elucidează problemele generate de aceste antinomii, denumirea de fantastic se menţine doar în perspectiva judecăţii istorice ca o etichetă de specie. Desigur că există probleme ce nu şi-au primit răspunsul şi atunci imaginea fantastică îşi menţine caracterul fantastic intrinsec şi fiorul, generînd totodată noi exprimări. Gîndirea raţională are menirea de a dezlega aceste probleme, pe care de fapt, integral sau pînă la o anumită limită, tot ea le-a adus în dezbatere. În această determinare reciprocă trebuie să vedem însăşi condiţia existenţei noastre sensibile şi gînditoare. Dualitatea permanentă a celor doi *eoni* menţine un echilibru necesar, menit să nu ne dezarmeze ci să ne conserve încrederea. Veşnic pe buza necunoscutului şi veşnic biruindu-l, pentru a descoperi noi necunoscuturi ce urmează a fi limpezite, iată dialectica necesară în drumul spinos al cunoaşterii pentru împlinirea unităţii omului cu lumea, condiţia de a nu renunţa la facultăţile conştiinţei omeneşti, stimulentul energiei noastre existenţiale. O lume de certitudine absolută este o utopie necesară ; dacă, prin absurd, s-ar realiza, umanitatea ar încremeni sortită unei sclerozări definitive căci, în mod obligatoriu şi permanent

...rendre la lumière
supose d'ombre une morne moitié" *

Iar imaginile fantasticului înfăţişează faţa noastră umbrită, care se răsuceşte încet către soare.

* Paul Valéry, *Le cimetière marin*, *Poésies*, Gallimard, 1942.

Spiritul romantic

Termen de referinţă esenţial pentru a defini spiritualitatea secolului al XIX-lea, conceptul de romantism este unul dintre cele mai frecvent invocate în judecarea operei de artă în general şi, ca atare, semnificaţia lui deplină nu poate fi înţeleasă doar istorist. Manifestările romantismului depăşesc această delimitare, tot aşa cum aspectele pe care le îmbracă depăşesc şi contrariază definiţiile.

Opus clasicismului, romantismul a acumulat accepţii multiple, adeseori controversate, dar, în ultimă analiză, mai mult sau mai puţin identice. E preferabil, totuşi, să nu vorbim atît despre un curent romantic, cît despre o stare de spirit, istoriceşte foarte difuză, care se integrează într-o atitudine mai generală şi fundamentală. Iniţial, termenul *romantic* era un sinonim pentru pitoresc, straniu, extravagant, absurd, contrazicînd astfel de la bun început orice idee de ordine şi de organizare. Cu timpul, semnificaţia lui se specializează, iar cei care îi asigură circulaţia sînt în primul rînd oamenii de litere. Hurd, Joseph şi Thomas Warton, în Anglia secolului al XVIII-lea, îl folosesc pentru a apăra operele lui Spenser, Tasso şi Ariosto împotriva atacurilor criticii neoclasice, apreciind epica „romantică" a acestora, independentă faţă de canoanele clasice. Adeseori, chiar la autorii citaţi, el apare ca sinonim pentru gotic şi ca atare îl va folosi în general şi

Herder în Germania.* Fraţii Schlegel, la rîndul lor, statornicesc şi teoretizează antinomia clasic-romantic pe care, în Franţa, o va prelua doamna de Staël. Istoria bogată şi nuanţată a conceptului, multipolaritatea lui sugerează unor exegeţi teza existenţei unei pluralităţi de romantisme**, ceea ce nu-i modifică însă accepţia esenţială. Cum opozitul statornic al diverselor forme de romantism e clasicismul, ni se pare firesc să căutăm în această pluralitate o unitate de fond, considerînd că orice romantism îşi găseşte originea într-o atitudine comună, divers modulată de apartenenţa la un anumit tip de spiritualitate etnică, de realităţile istorice ale epocii, de climatul social specific, de psihologia individuală a artistului, cum şi de datele particulare ale existenţei sale.

Angajat existenţial în înfruntarea dintre clasic şi romantic, Goethe a caracterizat astfel termenii acestui binom: *Klassisch ist das Gesunde, Romantisch ist das Kranke* (Clasic este ceea ce-i sănătos, romantic este ceea ce-i bolnav). În eseul *Clasicism, romantism, baroc****, George Călinescu a dezvoltat sclipitor definiţia lui Goethe. *„Clasicism-romantism,* spune el, *sînt două tipuri ideale,* inexistente *practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă. Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, normal (slujind drept normă altora), deci* canonic. *Individul romantic este utopia unui om complet* anormal *(înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală."*

Această separare dihotomică iese din circumscrierea istorică a romantismului şi afirmă două atitudini fundamentale şi permanente, două tipuri estetice mai explicit sau mai confuz delimitate, condiţionîndu-se dialectic, interferîndu-şi adeseori planurile. Dacă tipologic clasicul şi romanticul nu pot fi reperaţi în stare pură, ci doar sub formă de compromisuri

* V. René Wellek, *Conceptele criticii,* trad. de Rodica Tiniş, Univers, 1971.

** Arthur O. Lovejoy (cf. R. Wellek, *op. cit.*).

*** G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole.* Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1946.

şi mixturi, cum spune Călinescu, şi în acest sens Goethe însuşi e un exemplu elocvent, aceleaşi compromisuri şi mixturi vor rezulta şi la analiza fenomenelor de cultură şi de artă. Doar dozajele, firește, vor varia. Alături de aceste două extreme, G. Călinescu situează barocul ca stare apropiată de romantism, dar marcată de un „delir tehnic" din care ar decurge *gratuitatea* sa. Afirmaţia este riscantă, căci perpetuează o semnificaţie pejorativă de mult infirmată. Dacă, aşa cum afirmă G. Călinescu, artistul baroc este „tipul artistului de atelier", care face „artă pentru artă", care *„renunţă la „observaţia morală" a clasicului şi la „ideile" şi „problemele" romanticului,* reducînd totul la o „curiozitate plastică", atunci această discreditare ar cuprinde artişti dintre cei mai reprezentativi ai Europei, introspectivul Rembrandt, liricul Vermeer, dramaticul Ruisdael şi alţii din pleiada strălucită care se afirmă în Ţările de Jos, apoi Velasquez, Zurbaran, Ribera, în Spania ş.a.m.d.

Mai recent, un punct de vedere asemănător expune Marcel Zahar, privind exclusiv artele plastice.* Clasicism şi romantism reprezintă pentru el două principii imanente şi permanente ce însoţesc destinul omului, cel din urmă prelungindu-se maladiv, în faza sa de decădere, în „fenomenul de excrescenţă" al barocului. Afirmaţia, atît de categorică, e discutabilă, ea născînd în mod firesc o seamă de întrebări derutante. Barocul, ca o categorie distinctă în istoria artei europene, urmează clasicismului renascentist. Care este atunci tulpina „romantică" din care îşi desprinde excrescenţele bolnave? Manierismul, care la rîndul său reprezintă prelungirea „degradată" a clasicismului renascentist şi este considerat de unii istorici de artă, dezaprobaţi de Erwin Panofsky, drept o formă de prebarochism? Şi cum se situează în raport cu barocul propriu-zis terminaţia sa mondenă şi „decăzută", senzualul şi frivolul rococo? Urmărind acest fir, în mod logic, manierismul ar fi „romantismul" barocului, iar barocul „romantismul" rococoului. Implicit, făcînd calea întoarsă, rococoul ar fi „barocul" barocului, în timp ce barocul ar deveni „barocul" manierismului, faţă de care clasicismul ar dobîndi rolul de „romantism". În continuare, trebuie să

* Marcel Zahar, *L'Art de notre temps,* Emil Paul, Paris, 1969.

admitem că, de vreme ce numai romantismul produce excrescenţe maladive, clasicismul este o categorie lipsită de evoluţie, cînd nu mai trebuie argumentat faptul că barocul, inclusiv manierismul, pornesc din formele clasicismului. Şi astfel, cu verdicte prea ritoase, cu autonomizarea excesiv de cazuistă a unor categorii foarte înrudite, riscăm să ne pierdem într-un labirint inextricabil.

Oricum, barocul, el însuşi unul dintre cele mai controversate concepte din istoria culturii şi a artei, precede, cu toate particularizările sale, romantismul, iar opozitul său e tot clasicismul. După Wölfflin, Focillon şi alţii, barocul reprezintă o categorie permanentă şi recurentă, fiecărei perioade clasice urmîndu-i o perioadă barocă ce ilustrează o fază de declin, corespunzătoare aşadar unei stări de criză. În consecinţă, în termenii opoziţiei lui Goethe el s-ar suprapune romantismului. Dar, spre deosebire de romantism, care nu are o constituţie stilistică unitară, barocul se afirmă ca stil constituit, în ciuda particularizărilor sale, şi Wölfflin este cel care îi stabileşte morfologia în raport cu stilul clasic. Urmărind emoţia şi mişcarea cu orice preţ (Burckhardt), el răspunde unor stări afective, efervescente, e impulsiv şi dezordonat, în timp ce stilul clasic, emanaţie a intelectului, este normativ, canonic, aspiră la echilibru şi la armonie.

Lipsiţi de o expresie stilistică unitară, romanticii, de la Blake la Turner, de la Goya la prerafaeliţi, de la Caspar David Friedrich la Delacroix, uzează de cele mai diferite modalităţi formale împrumutînd eclectic, de la primitivii italieni, de la clasicii Renaşterii, de la artiştii baroci, de la neoclasici şi de la realişti, aspirînd uneori ei înşişi la clasicism, ca Delacroix de exemplu, anticipînd chiar, în frenezia căutărilor, cuceririle de mai tîrziu ale impresionismului. Cert însă că formele preferate şi dominante ale romantismului sînt de provenienţă barocă, pentru libertăţile pe care le îngăduie, şi dacă vom analiza spiritul lor în statornică opoziţie cu spiritul formelor clasice, vom constata o largă posibilitate de transfer în romantism a principiilor barocului aşa cum le-a enunţat Wölfflin *, transfer cu atît mai justificat cu cît există

* H. Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, trad. de Eleonora Costescu, Meridiane, 1968.

mulţi artişti revendicaţi deopotrivă, în interpretarea diverşilor comentatori atît de baroc, cît şi de romantism. Preferinţa pentru pictural faţă de linear, picturalitatea neaservindu-se în cazul romanticilor aparenţei optice ci viziunii interioare a artistului (ne întrebăm cum pot fi etichetaţi în acest caz Rembrandt, unde totul este expresia unei viziuni interioare şi, la cealaltă extremă, impresioniştii, unde totul se supune aparenţei optice ?) ; pentru reprezentarea în profunzime faţă de cea bidimensională ; pentru formele deschise, apte să exprime nelimitatul, faţă de cele închise ; pentru multiplicitatea care suprimă autonomia unitară a părţilor în favoarea unui motiv major, creator de unitate ; pentru claritatea relativă, care nu epuizează forma, faţă de claritatea absolută, — toate aceste preferinţe îşi pot găsi exemplificări, la o analiză morfologică a mijloacelor romantismului. Evident că acest punct de vedere nu poate fi absolutizat, căci există, precum spuneam, artişti romantici, care aspiră la formele clasice, le şi folosesc, dar în asemenea cazuri romantismul lor ţine de viziune şi de semnificaţii.

O revenire la clasificarea lui Eugenio d'Ors, precedent amintită, se impune. Acesta consideră barocul un stil permanent, o constantă a spiritualităţii umane, un *eon*, proiectînd pe tot parcursul istoriei culturii varietăţile unei categorii imuabile. Într-o schemă împrumutată de la Linné, el inventariază douăzeci şi două de specii de baroc, printre care şi *barrochus romanticus*, în secolul al XIX-lea. În argumentarea sa, d'Ors porneşte de la constatarea caracterului precar al unităţii conştiinţei omului şi a tendinţei sale de dezagregare. Dacă spiritul clasic ilustrează o stare tonică a umanităţii, un moment de echilibru fatalmente fugar, cel baroc, o criză efervescentă cînd conştiinţa îşi pierde unitatea, se abandonează multipolarităţii sale, îngăduind revărsarea izvoarelor *„bogate şi tulburi ale subconştientului"*. *„De îndată ce inteligenţa îşi stabileşte legile*, spune el, *viaţa îşi recîştigă privilegiul. Astfel încît disciplina îşi pierde caracterul sacru, iar spontaneitatea dobîndeşte un mod de divinizare. Orice clasicism fiind prin esenţă intelectualist este, prin definiţie, normativ şi autoritar. Şi reciproc, pentru că orice baroc este vitalist, el va fi ca atare libertin şi va traduce un abandon, o veneraţie în faţa forţei. De aceea clasicismul a fost denumit şi* umanism, *de-*

numirea devenind aproape un sinonim. Sensul cosmic al barocului, dimpotrivă, s-a dezvoltat pe de-a-ntregul în vocația sa eternă pentru peisaj și folclor." *

În afirmarea dialectică a spiritului uman, relațiile dintre cei doi termeni ai dihotomiei lui d'Ors se susțin și se condiționează reciproc. Unul este efervescența, celălalt este echilibrul și sinteza, unul este măsura, celălalt este excesul prolific și înnoitor a cărui revărsare va impune necesitatea măsurii, căci, vorbind în termenii alegoriei nietzscheene, Apolon nu poate trăi fără Dionysos. S-ar osifica în încremenirea lui apolinică. Iar fără Apolon, freneticul Dionysos s-ar prăbuși în haos.

Ernest Robert Curtius a propus o teză asemănătoare în binomul clasicism-manierism, în care manierismul include *„toate tendințele literare ce se opun clasicismului fie că sînt anterioare, contemporane sau posterioare oricărui fel de clasicism."*** Preluînd conceptul lui Curtius, Gustav René Hocke, elevul său, explică ingenios interdependența celor doi termeni conferind un sens estetic legii lui Ohm potrivit căreia *„intensitatea unui curent este egală cu cîtul forței electromotoare și al rezistenței magnetice."* De aici concluzia : *„clasicismul are nevoie de «forța electromotoare» a manierismului dacă nu vrea să încremenească, în timp ce manierismul are nevoie de «rezistența» clasicismului dacă nu vrea să se dizolve. Clasicismul fără manierism degenerează în pseudoclasicism, manierismul fără clasicism se transformă în mania manierei."* ***

Așa cum o vede d'Ors și Curtius, alternanța celor două stiluri concepute ca termeni ai unei dihotomii permanente în ceea ce numește d'Ors „plasmă germinativă" a culturii asociază foarte sugestiv concepția vechilor chinezi despre dubla forță cosmică ce domnește asupra universului și a tot ce cuprinde el, acel *K'i* compus din principiul masculin *Yang* (înglobînd în corespondențele sale soarele, focul, vara) și cel

* Eugenio d'Ors, *op. cit.*
** Cf. G. R. Hocke, *Labyrinthe de l'art fantastic*, Gonthier, 1967.
*** G. R. Hocke, *op. cit.*

feminin, *yin* (luna, apa, iarna). Etern și reciproc, cele două forțe cosmice se interacționează într-o mișcare circulară și și veșnic înnoită. Cînd *Yang* ajunge la punctul minim, el se schimbă în *yin*, care crește, iar la punctul său maxim se schimbă în *Yang*, fiecare dintre cele două principii conținîndu-se reciproc.

În acest context, romantismul secolului al XIX-lea se înscrie ca un fenomen de reacție, regenerator de energie spirituală în momentul cînd neoclasicismul s-ar fi sclerozat în imobilism, fenomen născut, în condițiile unui anumit moment din istoria culturii, din acel fond baroc permanent despre care vorbește d'Ors și care este în fond principiul dinamic al existenței spirituale.

Pe nedrept numit „stupid", secolul al XIX-lea este un secol de mari convulsii, de criză regeneratoare din care se deschid toate perspectivele unei etape distincte în istoria civilizației umane, etapa care, și astăzi, își continuă dezvoltarea pe aceleași coordonate, căci secolul nostru este mai puțin original decît ne place să credem și împlinește doar anticipațiile celui precedent. Afirmarea plenară a burgheziei, pe plan istoric și social, cuceririle gîndirii materialiste și, ca o consecință, progresul vertiginos al științelor pozitive și al tehnicii, dacă n-ar fi să amintim decît descoperirea radioactivității prin experiențele lui Becquerel asupra uraniului și ale soților Curie asupra radiului, iar la cealaltă extremă afirmarea deosebit de viguroasă a filosofiei idealiste în Germania, și cu aceasta eliberarea energiilor spirituale ale eului, totul afirmă tocmai acea multipolaritate barocă despre care vorbește d'Ors, îngăduindu-ne să subscriem la teza lui, care ni se pare cea mai convingătoare. Ne îngăduim, ca atare, să socotim romantismul ca o specie a *eonului* baroc, născută într-un secol de efervescență barocă, secol cînd multiplicitatea tendințelor care își dispută afirmarea face cu neputință, încă, împlinirea clasicistă în unitate, dar aduce în dezbatere posibilități pe care timpul le va experimenta, le mai experimentează. Această integrare este cu atît mai justificată cu cît, în ultimă analiză, orice am face, toate formele de manifestare ale spiritului uman, oricît de ramificate și de nuanțate, se reduc în esența lor la un sistem de dihotomii în care relațiile celor doi termeni răspund unei inevitabile condiționio-

nări reciproce. Preferința pentru dihotomia clasic-baroc, teoretizată de d'Ors, poate fi subiectivă în ceea ce privește al doilea termen. Să spunem că este vorba de o preferință lexicală care nu-i modifică în fond substanța. Considerînd termenul clasic ca un termen fix și indiscutabil, opozitul său, că îl denumim baroc, sau romantism, sau manierism, rămîne același ca semnificație, iar romantismul propriu-zis, o specie în istoria sa.

•

Explozia romantică ce se produce în secolul al XIX-lea este rezultatul unor acumulări care pot fi înregistrate cu mult înainte, starea de spirit romantică dovedindu-și astfel permanența chiar atunci cînd gîndirea dominantă este rațională și clasicizantă, iar semnele ei sînt descifrabile în cele mai solide sisteme raționaliste, la Descartes, bunăoară, cînd recunoaște că subtilitatea naturii o întrece pe cea a rațiunii.

Descoperirea naturii și apariția unui alt tip de raporturi ale omului cu natura, descoperirea eului cu bogatele sale resurse de viață interioară și promovarea imaginației la funcția de instrument al cunoașterii, ca substitut al rațiunii, sînt premisele pe care se dezvoltă gradat și divers nuanțat atitudinea romantică. Dacă ideea de raționalism și de clasicism asociază spontan valorile spiritualității franceze, romantismul își anexează ca teritoriu de elecție Germania. În jocul supremațiilor culturale ale Europei, Germania romantică a secolului al XIX-lea îi urmează Franței raționaliste din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. „*Azi muzele germane precumpănesc. O, Germanie! Frumoasele noastre zile s-au încheiat, ale tale încep*", exclama, în 1768, frivolul poet Dorat, iar în 1835, Philarète de Chasles constată : „*De două secole încoace elementul germanic este în progres ; elementul roman pierde pretutindeni... Dacă trecutul aparține Greciei, Italiei, Spaniei, se pare că viitorul e rezervat raselor septentrionale.*" *

Această supremație nu trebuie să ducă la concluzia că originile romantismului s-ar afla numai în Germania și că

* cf. René Huyghe, *Sens et destin de l'art*, Flammarion, 1967.

celelalte romantisme europene ar fi preluat starea de spirit romantic prin contaminare. Este adevărat că la un moment dat ideile romantismului german exercită o puternică radiație în întreaga Europă ; nu-i mai puțin adevărat însă că influența lor nu ar fi fost posibilă fără o situație romantică deja existentă în forme proprii și autonome pe care le vor nuanța fără să le modifice radical, fiecare romantism afirmîndu-și propria sa originalitate. Anglia, Germania și Franța reprezintă în acest context țările în care romantismul se manifestă cel mai viguros și mai specific, în cazul primelor două putîndu-se vorbi de-o vocație romantică consubstanțială. În Italia, e drept, s-a negat chiar existența romantismului, negație, firește, excesivă. Filosofia istoriei așa cum o concepe Giambattista Vico în secolul al XVIII-lea, concepția estetică ce decurge din viziunea sa și în care se condamnă „ideea" clasicilor și se afirmă primatul imaginației față de rațiune prefigurează o gîndire de esență romantică ce va avea influențe asupra lui Hamann și a lui Herder. Tot semn romantic este și anglomania de la sfîrșitul aceluiași secol, tradusă prin interesul pentru Shakespeare și Ossian. În secolul următor, spiritul romantismului italian polarizează aderiunile carbonarilor care luptă pentru o Italie nouă și independentă. În Spania, romantismul considerat în delimitări didactice se suprapune, de asemenea, mișcării revoluționare împotriva despotismului monarhic, dar numai exemplul lui Goya este suficient pentru a demonstra caracterul organic al spiritului romantic în psihologia unui popor de structură eminamente barocă. Romantismul țărilor nordice, ca și cel rusesc, e fortificat de inspirația germanică, ideile Filosofilor naturii implantîndu-se acolo, ca să vorbim în termenii binecunoscutei teorii romantice, grație unor afinități elective.

Dacă un spirit romantic, sau baroc cu semnificația atribuită de d'Ors, însoțește întotdeauna subteran spiritul clasic, căci instaurarea ordinei presupune obligatoriu existența a ceva ce trebuie ordonat, raționamentul are și un sens invers, într-o relație de inevitabilă reciprocitate ; ideile clasiciste de echilibru și de organizare apar la rîndul lor în plin baroc pentru a-i frîna risipirea în multipolaritate și a preveni haosul. Pictura de „idei" se degajează astfel treptat din delirul manierist, și tot treptat, în procesul evolutiv al acestei pic-

turi, se naşte estetica raţionalistă a clasicismului. Descartes, marele doctrinar al raţionalismului, dar suflet pasional şi baroc în fond, îşi învinge barochismul nativ considerînd că imaginaţia trebuie controlată de raţiune şi de voinţă, şi începe cu el însuşi : *„...să încerc mai curînd să mă învinq pe mine însumi decît soarta şi să modific mai degrabă dorinţele mele decît ordinea lumii..."* (*Discurs despre metodă*).

La rîndul său, edificiul înălţat de spiritul clasic va fi minat de infiltraţiile romantice (baroce) care îşi sapă lent drumul în subteranele sale.

•

În general, secolul al XVIII-lea stă sub semnul reacţiei neoclasiciste împotriva rococoului, reacţie cu caracter intelectual şi moral. În Germania, curentul neoclasic este dominat de Winckelmann (1717—1768). Idealul profesat de el este acela de-a deveni contemporanul anticilor. Frumuseţea grecească reprezintă un tip imuabil şi exemplar. Frumosul nu cunoaşte varietatea ; este *unul* şi trebuie considerat în indeterminare, altfel spus, *„într-o formă care să nu fie deloc o stare a sufletului sau un impuls al pasiunii ce-ar amesteca în frumos trăsături străine şi i-ar sfărîma unitatea."* *

Cu Lessing, gîndirea plastică se păstrează în limitele unui clasicism şi mai dogmatic. Faţă de Winckelmann, care judeca opera de artă în raport cu un ideal moral, Lessing restrînge posibilităţile artelor plastice condamnîndu-le la tratarea exclusivă a vizibilului. Singura lor menire şi posibilitate este reprezentarea frumuseţii fizice şi, ca atare, li se refuză accesul la spiritualitate.

Cum iluminismul din care decurge gîndirea neoclasicilor este anemic în Germania dată fiind revoluţia industrială tîrzie şi lipsa unei burghezii revoluţionare, indiciile unei stări de spirit romantice apar destul de subliniat împotriva curentului oficial şi clasicizant, reactivînd vocaţia unui popor pentru care gîndirea clasică este o gîndire imitativă şi nu structurală.

* *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, 1766.

În evident contrast cu Winckelmann se conturează astfel silueta originală a lui Wilhelm Heinse (1749—1803), autorul unui roman bizar intitulat *Ardinghello şi insulele fericite* *, considerat de Schiller ca o *„producţie stranie"* ce va rămîne un exemplu remarcabil al elanului aproape poetic de care este capabil apetitul senzual **. Implicat în polemica ce are loc împotriva criticii neoclasice, Heinse consideră că arta este omenească şi nu grecească şi pretinde libertatea imaginaţiei, a geniului şi a naturii. *** Temperament senzual, pentru care arta *„serveşte plăcerii simţurilor"*, el se declară totodată un partizan al culorii în pictură şi vede în ea un scop, ceea ce constituie o abatere de la ortodoxia neoclasicilor. Eretică este şi atitudinea sa rousseauistă faţă de natură, pe care n-o măsoară cu „compasul inteligenţei" cum ar spune Belori.

Un loc important în pregătirea spiritului romantic îl ocupă, fără îndoială, Bodmer (1698—1783), unul dintre primii care atrage atenţia asupra poeziei Evului Mediu, publicînd, printre altele, partea a doua a *Cîntecului Nibelungilor*. Tot el este autorul unui *Tratat despre Miraculos*. **** Or, asemenea preocupare trădează o apartenenţă spirituală de tip baroc, *la meraviglia* ocupînd, după cum se ştie, un loc important în sensibilitatea barocă. Deşi tributar gîndirii neoclasiciste, Bodmer susţine că imitaţia naturii implică, peste raţiune, forţa creatoare a artistului, implicit facultatea sa de-a imagina, imaginaţia dobîndind prestigiul de categorie distinctă alături de raţiune. Spirit profund religios, în momentul apariţiei *Messiadei* lui Klopstock el socoate că Homer a fost depăşit. Teoriile lui Bodmer, care face parte din Şcoala elveţiană, sînt preluate de Johann Breitinger în *Poetica* sa, apărută în 1740, la Zürich. Ideile cuprinse contrazic clasicismul dogmatic al contemporanului Gottsched şi sînt difuzate în întreaga Germanie de Baumgarten (1714—1762). Importanţa acestuia din urmă este din ce în ce mai apreciată de exegeţii săi moderni. Urmînd drumul lui Leibnitz, Baum-

* *Ardinghello und die glückseeligen Inseln* (1787).
** În *Uber naive und sentimentalische Dichtung*.
*** Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Flammarion, 1969.
**** *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Warhscheinlichen*, Zürich, 1740.

garten deosebește percepțiile obscure, intuiții parțial inconștiente, cantonate în zona simțurilor, de percepțiile distincte care intră sub controlul rațiunii. De aici, o cunoaștere confuză, aceea a artei, și una distinctă, aceea a științei. Astfel, din imitatoare umilă, arta este consacrată ca o modalitate a cunoașterii.

Latura populară a Școlii de la Göttingen, ilustrată mai ales de Gottfried August Bürger, poetul celebrei balade *Lenore*, oferă și ea un argument romantic prin interesul deosebit pentru literatura populară. Un document romantic este însăși relatarea ceremoniei din 12 septembrie 1772, care a consfințit constituirea acestei școli, așa cum se desprinde dintr-o scrisoare a lui Johann Heinrich Voss, unul dintre fondatorii ei : *Seara era nespus de frumoasă și luna era plină. Ne-am lăsat cu totul în voia impresiilor trezite de frumoasa natură. Ne-am răcorit cu lapte în coliba unui țăran, apoi am pornit-o peste cîmpuri. În cele din urmă ne-am adunat într-un desiș de stejari și numaidecît ne-am gîndit să rostim un jurămînt de prietenie sub acești copaci sacri. Pălăriile fură încununate cu frunze și depuse la rădăcina unui stejar. Apoi cu toții luîndu-se de mînă au dansat în jurul unui copac, au luat luna și stelele drept martori ai unirii lor și și-au jurat prietenie veșnică.* *

Perioadă confuză din punct de vedere teoretic, amestecînd tendințe diverse și contradictorii, reziduuri neoclasice și elanuri romantice, și care și-ar putea găsi ilustrarea alegorică în uniunea lui Faust cu frumoasa Helena, așa cum o imaginase Goethe, mișcarea *Sturm und Drang*, declanșată în cel de al optulea deceniu al secolului al XVIII-lea, trebuie considerată ca un moment premergător romantismului german propriu-zis. Eterogenitatea ideilor sale e explicabilă în Germania unde *„aceleași forțe care au sfîrșit la neoclasicism au creat și romantismul. Neoclasicismul a fost o soluție provizorie și unilaterală pe care romantismul a corectat-o universalizînd-o"*. ** Însuși revoluționarismul declarat al acestei mișcări este o atitudine romantică. Artiștii noii școli refuză modelele și imitația, se proclamă genii *originale* (!) și afirmă un simț

* *Briefe von Johann Heinrich Voss*, Halberstadt, 1829—1833.
** Lionello Venturi, *op. cit.*

acut al personalității lor. Shakespeare și Rousseau exercită o influență precumpănitoare asupra acestei mișcări și pot fi socotiți printre mentorii ei spirituali. Dintre gînditorii novatori, pregnant se desprinde silueta lui Johann Georg Hamann. Personaj bizar, supranumit și „Magul Nordului", Hamann este un ferment deosebit de activ și gîndirea lui risipită în scrieri răzlețe exercită o puternică radiație spirituală. Influențat de Vico, Hamann proclamă că totul în artă este spontaneitatea și imaginația. El e unul dintre primii care au teoretizat semnificația noțiunii de geniu indicînd totodată subconștientul ca sursă subterană ce alimentează forța sa creatoare. Influența pe care a avut-o asupra lui Herder este evidentă atunci cînd acesta afirmă că *„străfundul existenței noastre este individual"*, artistul exprimînd fondul obscur al sufletului omenesc.

În aceeași epocă, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773—1798) va aduce o substanțială contribuție la formarea stării de spirit romantice. O moarte mult prea timpurie îi pune destinul sub același semn al condiției tragice proprie eroului romantic. *Efuziunile unui călugăr îndrăgostit de artă* apărute fără numele autorului în 1797, sub îngrijirea lui Tieck și, la doi ani după moartea sa, *Fanteziile despre artă, pentru prietenii artei* * stau la baza formării unei întregi școli de pictură.

Gîndirea lui Wackenroder nu constituie o doctrină ; este revărsarea lirică a unui îndrăgostit de artă care vede în artă o adevărată religie bazată pe iubire. Contemplarea operei de artă este o rugăciune, iar muzeul un templu. Artistul, după Wackenroder, acționează *„prin inspirație divină"*, iar arta, *„floare a sensibilității omenești,"* este o creație intuitivă și spontană ce refuză regulile și artificiile rațiunii, căci *„există în sufletul nostru o oglindă magică ce arată lucrurile cu mai multă putere de reprezentare"*. Creația și contemplarea artei sînt expresia iubirii pe care canoanele o atrofiază și o ucid : *„Cel care crede într-un sistem a și izgonit iubirea din adîncul inimii sale ; intoleranța spiritului este mai insuportabilă de-*

* *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin, 1797 și *Phantasien über Kunst, für Freunde der Kunst*, Hamburg, 1799.

cît intoleranța sentimentului ; superstiția e preferabilă dogmatismului."

În secolul la XIX-lea, romantismul german va dobîndi o fundamentare filosofică. Gîndirea lui Kant subminase deja obiectivitatea afirmînd că nu percepem decît aparențele, nu și realitatea în sine. Continuîndu-l pe Kant, Fichte joacă un rol de prim ordin în evoluția spiritului romantic. Punctul de plecare al gîndirii sale îl constituie raportul dintre *eu* și *non-eu*, adică universul înconjurător, care este treptat absorbit de eu prin voința sa. Esența eului este conștiința de sine în virtutea căreia devine subiect absolut care se dezvoltă înfrîngînd rezistența exterioară a non-eului. Împlinirea dezvoltării sale înseamnă aservirea totală a materiei de către spirit, cu alte cuvinte cuprinderea eului și a non-eului într-o identitate unică. *Eul*, spune Fichte, *întronează ordinea și armonia în masa inertă și informă.* În felul acesta, „*sub influența lui trupurile lumii se pliază și devin unul și același trup organizat ; grație lui sorii își împlinesc armonioasa revoluție*". Eul ideal la care aspiră Fichte este divinitatea ; eul uman este în consecință o stare de devenire în divinitate, este, virtual, divinitatea.

Dar gîndirea filosofică ce distilează esența cea mai pură a spiritului romantic este aceea a Filosofilor naturii din rîndurile cărora, dominantă, se detașează figura celui mai strălucit discipol al lui Fichte, Friedrich Wilhelm Schelling (1775—1854). Imaginativ, oracular în expunerea ideilor sale, Schelling își proclamă gîndirea mai degrabă decît s-o înscrie într-un sistem, ca predecesorii săi. Filosoful devine în întruchiparea sa un poet și un vizionar, căci Schelling identifică filosoful cu poetul, pretinzîndu-i imaginație și inspirație. Dar gîndirea Filosofilor naturii are antecedente în Germania, care fusese unul dintre cele mai importante centre ale alchimiei și ale gîndirii ocultiste. Printre principiile de bază ale acestei gîndiri se numără acela al analogiei dintre microcosmos (om) și macrocosmos (univers), și-l vom regăsi circulînd frecvent în secolul al XIX-lea în gîndirea Filosofilor naturii. Concepțiile mistice ale antichității, teoriile gnostice și pitagoreiciene reînviate și puse în circulație stau la baza „alchimiei practice" care căuta Piatra filosofală capabilă să preschimbe materia vulgară în aur. În afara alchimiei practice exista însă

și o „alchimie mistică". Aceasta căuta Lumina spirituală (Înțelepciunea) pierdută de oamenii nelegiuiți. Iluminarea mistică, extazul este calea de cunoaștere a realului dincolo de aparențele sale imediat perceptibile.

Foarte cercetat de Filosofii naturii și de romantici în general, Jacob Böhme (1574—1626), adept al lui Paracelsus, același care concepuse o „medicină" a universalului, și al sectei de iluminați a rozcrucienilor, preia principiul existenței unui element primordial din care totul purcede și enunță ideea identității lucrurilor lumii, ideea de bază a Filosofilor naturii : „*Cînd vorbesc despre om, despre un animal, despre o plantă sau despre o făptură oarecare, toate acestea sînt același lucru unic. Tot ce este corporal este una și aceeași esență : plante, copaci și animale ; dar fiecare se deosebește prin faptul că la început verbul* fiat *i-a imprimat o calitate*". * Încercarea de mai tîrziu a unor artiști, Runge în primul rînd, de-a crea o operă de artă totală (*Gesamtkunstwerk*) traduce analogic aspirația la totalitate pe planul mai limitat al esteticii și exprimă totodată veleitatea demiurgică a artistului romantic. În revista *Athenaeum*, artiștii romantici formulează insistent aspirația lor în acest sens : „*Ar trebui apropiate toate artele și căutate mijloacele de comunicare de la una la alta. Sculpturile se însuflețesc poate în tablouri, tablourile devin poeme, poemele muzică...*"

În filosofia lui, ce reînvie vechiul panteism, Schelling vrea să aboleasca dualitatea *eu — non eu*, stabilită de Fichte, în principiul superior în care își au obîrșia și unul și altul și care este *absolutul*, echivalentul substanței infinite a lui Spinoza, cuprinzînd în aceeași identitate toate contrariile. Astfel, Schelling reia la modul său *teoria identității* (*die Einheitslehre*). „*În sine*, spune el în *Cursul său de istorie a filosofiei, opozitele sînt identice, și nu numai în sine, ci viața eternă constă tocmai în a produce etern opoziția și a o concilia etern. Cunoașterea unității în opoziție înseamnă cunoașterea absolută.*" ** Omul poartă în sine din eternitate conceptul fiecărui lucru din natură — „*acest poem închis într-o scriere*

* Cf. Marcel Zahar, *op. cit.*

** H. Lefebvre et N. Huterman, *Morceaux choisis de Hegel*, Paris, 1939.

necunoscută". A cunoaşte universul înseamnă a privi în tine însuţi lucrurile sale. Cunoaşterea astfel dobîndită dă filosofului putinţa de-a *construi* lumea conform dialecticii divine care a creat-o şi de-a se identifica *ipso facto* cu divinitatea. Pe planul estetic, artistul, şi el un filosof, îşi găseşte o menire în a fixa această re-creaţie în formele artei, deci nu imitînd natura, ci reconstruind-o.

Gîndirea Filosofilor naturii nu constituie un tot sistematic ci este, aşa cum o defineşte Albert Béguin, *„un curent de gîndire original şi fecund care a fost opera comună şi fragmentară a mai multor spirite dealtfel foarte deosebite"*. * Printre acestea mai pot fi citaţi Goethe, Johann Carl Passavant, Johann Jacob Wagner, Dietrich Georg Kieser, care a studiat influenţa fenomenelor naturii şi a marilor ritmuri ale vieţii terestre asupra trupului omenesc, Josef Ennemosser, autorul unei *„Istorii a magiei"*, Lorenz Okenfuss (Oken), un fanatic al analogiilor dintre om şi univers, şi alţii.

În rezumat, Filosofia naturii întruneşte o seamă de principii de bază comune tuturor. Universul este văzut ca un organism însufleţit — animalul univers — şi toate lucrurile sale în aparenţa lor individuală se subordonează unei realităţi supreme pe care o şi ilustrează simbolic şi în care năzuiesc să se reintegreze. Această *realitate supremă* sau *tot universal*, este concepută ca un etern circuit cosmic şi se identifică cu divinitatea. Întreaga realitate aparentă dobîndeşte, ca simbol al universului, un caracter sacral care îl îndreptăţeşte pe un pictor ca Friedrich să-l vadă pe Dumnezeu între trestii. Un curent universal de simpatie leagă între ele toate fiinţele şi este în acelaşi timp determinantul aspiraţiei lor la unitate într-un proces de neîntreruptă devenire, care va sfîrşi prin a le reda condiţia divină într-o vîrstă de aur. *„Într-o zi, vom deveni ceea ce este tatăl nostru însuşi"*, spune Novalis, şi ilustrează această devenire în imaginea unui supraom atotputernic şi sieşi suficient: *„Fiecare va deveni propriul său medic şi va putea dobîndi sentimentul exact al trupului său, omul va deveni într-adevăr independent de natură, poate chiar capabil să-şi refacă membrele pierdute, să se sinucidă prin simplul act al voinţei sale şi să dobîndească pe această cale adevărate revelaţii despre trup, suflet, lume, viaţă, moarte şi împărăţia spiritelor. Nu va depinde probabil decît de el să dea viaţă materiei — el va fi atunci capabil să se separe de propriul său trup, ori de cîte ori va socoti necesar s-o facă."* *

* Cf. Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Univers, 1970.

Animalului-univers îi corespunde un *suflet universal* pe care sufletul omenesc îl rezuma dealtminteri în virtutea analogiei dintre macrocosmos şi microcosmos. Întoarcerea în sine, care este o stare extatică, o evadare, din individualitatea aparentă, este în acelaşi timp calea de redescoperire a sufletului universal cu ajutorul acelui *„ochi lăuntric"* teoretizat în filosofii neoplatonicieni, şi ei adepţi ai organicităţii naturii. *„Orice coborîre în sine*, spune tot Novalis, — *orice privire spre interior, — e totodată şi o ascensiune, înălţare — privire spre adevărata realitate din afară."* ** Pe planul creaţiei artistice, principiul îşi găseşte expresia în concepţiile celor mai semnificativi pictori romantici. *„Singurul izvor al artei*, afirmă Caspar David Friedrich, *este inima noastră, graiul unui suflet curat şi nevinovat... un impuls dinăuntru o creează* (opera de artă — *n.n.*) *deseori fără ştirea artistului"*. Şi mai departe: *„Pictorul nu trebuie să picteze numai ce vede în faţa lui, ci şi ceea ce vede în el însuşi."* Alegerea acestei căi se întăreşte şi printr-un complex de inferioritate faţă de desăvîrşirea artei greceşti care, o mărturiseşte Runge, a atins punctul culminant în arta formelor şi nu mai poate fi depăşită. Ca atare, arta trebuie să dobîndească altă finalitate decît frumosul „exterior", să exprime tocmai acea stare extatică amintită, graţie căreia realitatea reprezentată în tablou va ilustra realitatea metafizică şi esenţială.

Prin acest mod de a concepe raporturile omului cu lumea, spiritul romantic german ne oferă un paradox plin de consecinţe. Exaltînd pe de o parte individul pînă la îndumnezeire, îl aboleşte pe de altă parte prin năzuinţa lui la totalitate, orice individualizare constituind o rupere din totul universal şi deci un rău. Prin Nietzsche, tezist interpretat, în for-

* Cf. Marcel Zahar, *op. cit.*
** Cf. Albert Béguin, *op. cit.*

mele sale degradate, acest totalitarism metafizic se va prelungi monstruos în secolul nostru în totalitarismul politic, cînd individul, pierzînd iluzia transcendenţei, îşi va căuta unitatea în imanenţă divinizînd Istoria...

Sentimentul rupturii individului din *Tot* naşte unul din marile motive romantice, acela al unei revolute vîrste de aur pe care omul a pierdut-o şi la care visează purtînd în el o conştiinţă a damnaţiunii ce îşi pune pecetea pe destinul atîtor artişti şi eroi romantici. Setea de neant, fascinaţia morţii, acel *„dor de moarte"* care *„îndulceşte"* şi *„sufletul nemîngîiet"* al lui Eminescu, se înscriu în acest context ca o consecinţă logică. *„A gîndi la moarte e una din reveriile mele preferate"*, spunea Georg Christophe Lichtenberg. Şi, consecinţa consecinţei, tot aici îşi are obîrşia motivul *străinului* şi al *înstrăinării*, al *„omului solitar şi subzistînd prin el însuşi, străin şi veşnic separat de restul lumii"* despre care vorbeşte Ludwig Tieck în romanul *Franz Sternbald Wanderungen*.

Un ultim argument în formarea spiritului romantic german trebuie căutat în influenţa gîndirii Orientului, pentru care filosofii germani ai secolului al XIX-lea au manifestat un mare interes. Gîndirea orientală consacră o viziune a lumii fundamental contemplativă şi integraţionistă. Tot aşa cum înţeleptul budhist aspiră să străpungă aparenţa înşelătoare a lumii prin dezindividualizare şi integrarea sa în *samsara*, romanticul german aspiră la întoarcerea sa în circuitul cosmic. În secolul romantismului, această infuzie de gîndire orientală, recurentă dealtfel în gîndirea structural raţionalistă şi pragmatică a Occidentului, găseşte o receptivitate şi o capacitate de asimilare sporite.

•

În raport cu romantismul german, romantismul francez urmează o direcţie proprie. În Franţa, gîndirea raţionalistă îşi scrie cele mai strălucite pagini ; ea este adînc înrădăcinată în însuşi tipul de spiritualitate al culturii franceze. În mare, principiile romantismului francez se vor conjuga cu ale altor romantisme, integrîndu-l în configuraţia unitară a romantismului european. Descoperirea Evului Mediu, a naturii, ro-

lul preponderent al imaginaţiei, folosirea limbajului simbolic, gustul pentru exotism şi pentru pitoresc, interesul pentru creaţia populară, toate acestea le vom regăsi şi la romanticii francezi, dar în alte dozări. Excesele clasicismului începeau să osifice principiile sale într-un academism excelent ca refugiu al mediocrităţii, dar cu totul în afara artei ; abuzul raţionalist risca să iraţionalizeze raţiunea într-un sistem de dogme, egalizînd orice vocaţie într-un sumbru şi servil conformism. Apolon sclerotic avea nevoie de frenezia vitalistă a lui Dionysos pentru ca arta să recapete viaţă şi strălucire, căci raţiunea are nevoie întotdeauna de discontinuitate.

Una dintre cele mai semnificative particularităţi ale romantismului francez faţă de cel german constă în dezinteresul evident faţă de problematica metafizică. Există o latură religioasă şi mistică, mai sensibilă în literatura aristocratică a Restauraţiei, marcînd o mişcare de reacţie împotriva Revoluţiei, dar nici unul dintre marii pictori ai secolului al XIX-lea, care au făcut pictură religioasă, nu au făcut-o în febra unei chinuitoare nelinişti metafizice, rămînînd mai presus de orice pictori. Adevărata lor religie era arta. *„Poate că în materie de arte frumoase, nu sîntem capabili să fim nici creştini, nici păgîni"*, scria, în 1810, doamna de Staël, propagatoarea romantismului german în Franţa, constatînd astfel o inaderenţă funciară la atitudinile excesive. Desigur că excepţii există, şi am cita în acest sens *Tratatul despre arta creştină* al lui Rio (1798—1874) în care se afirmă că *„Misticismul e în pictură ceea ce-i extazul în psihologie"*. În linii generale însă, elanului mistic al romantismului german îi răspunde în romantismul francez o tendinţă analitică şi psihologizantă, preocupată de o cunoaştere mai adîncă a sufletului omenesc, fără intenţia de a-l anihila în marele circuit al vieţii cosmice.

Latura socială şi militantă, inexistentă în romantismul german, produs al unor intelectuali lipsiţi de sentimentul acut al unei apartenenţe de clasă şi promovînd o artă detaşată de realităţile de ordin social, va dobîndi în romantismul francez accente semnificative. Revoluţia şi ideile sale îşi păstraseră actualitatea într-o ţară în care antagonismele de clasă evoluau în forme mai organizate şi mai violente decît aiurea. Pe de altă parte, preocupările de ordin etic sînt o constantă a

spiritului francez, şi era natural ca într-o ţară de moralişti suflul înnoitor al romantismului să se îndrepte spre dezbaterea unor probleme sociale şi psihologice. Pe planul creaţiei propriu-zise, spiritul romantic va exprima necesitatea irepresibilă a artistului de a-şi asuma toate libertăţile posibile. „*Arta*, se proclamă în revista de orientare romantică *Globe* (1824), *trebuie să fie liberă, şi liberă la modul cel mai nelimitat*". În această ordine de idei, impresionismul, din care se va naşte întreaga artă modernă, trebuie privit ca o ultimă consecinţă a libertăţilor pe care artistul romantic din secolul al XIX-lea consideră că are dreptul să şi le asume. Şi este vorba de un romantism în exclusivitate senzualist şi vital, în comparaţie cu romantismul rococo unde *senzualitatea*, artificiul, eleganţa de aparat, mondenitatea şi frivolitatea lasă totuşi să se infiltreze uneori neliniştile unei epoci crepusculare, ca în cazul lui Watteau în Franţa, al lui Tiepolo în Italia...

În secolul al XVII-lea, arta franceză stă sub semnul intransigenţei raţionaliste a lui Descartes şi estetica este dominată de moralism şi de intelectualism. Exemplificarea acestei arte o oferă pictura lui Poussin, riguros subordonată raţiunii. Subiectul trebuie să fie eroic, esenţial, epurat de accesorii. Idealul pictorului e „*să devină roman*". Academia exercită oficial o adevărată dictatură propovăduind „*frumosul ideal*". După Félibien (1619—1695), natura trebuie corectată în raport cu statuile antichităţii. Plasticul primează faţă de pictural şi, în această relaţie, formele frumoase faţă de culorile frumoase. Cu parcimonie, Félibien acordă totuşi un mic rol imaginaţiei, ultima instanţă de apel rămînînd însă exemplele clasice.

Roger de Piles (1635—1709) continuă în mare doctrina lui Félibien. Cu toate acestea, unele concesii se fac simţite. Rolul „geniului" apare mai subliniat, licenţele acestuia putînd deveni la rîndul lor reguli. Dar mai bogată în consecinţe este importanţa acordată culorii, decurgînd din admiraţia sa pentru marii pictori flamanzi şi olandezi (Rubens, Rembrandt, Bruegel). Culoarea, după Roger de Piles, împlineşte desăvîrşirea desenului. În sfîrşit, atitudinea faţă de antici este mai temperată şi cere un anumit discernămînt.

Secolul al XVIII-lea va prelua spiritul raţionalist al secolului precedent, introducînd însă atitudini mai nuanţate şi

mai libere. Gîndirea iluministă nu acordă încredere senzaţiilor şi imaginaţiei care se refugiază în rococo. În critica de artă îşi face loc însă un anumit eclectism, uneori de-a dreptul subversiv, care deschide drumurile romantismului viitor într-o evoluţie răbdătoare şi lentă.

Abatele Dubos (1670—1742) în *Reflecţii critice cu privire la poezie şi la pictură* *, susţine primatul afectului. „*Primul scop al picturii*, spune el, *este să ne emoţioneze*". Aplicarea canoanelor nu asigură reuşita operei : „*O operă poate fi proastă fără să conţină greşeli împotriva regulilor, după cum o lucrare plină de greşeli împotriva regulilor poate fi o lucrare excelentă*". Şi mai departe : „*Or, atunci cînd lucrarea emoţionează, sentimentul este un dascăl mult mai bun decît toate dizertaţiile compuse de critici*".

În calitate de critic de artă, Diderot profesează idei înrudite. El este apologetul pasionalităţii. Raţiunea, desigur, păstrează în continuare dreptul de control — raţiunea şi nu canoanele. Ea „*îndreaptă uneori judecata rapidă a sensibilităţii*" (*Eseuri despre pictură*) dar n-o înăbuşe. Deşi partizan al anticilor în faimoasa ceartă dintre antici şi moderni, deşi influenţat de Winckelmann în ultimele sale *Saloane*, Diderot dovedeşte un gust puţin ortodox, dacă n-ar fi decît marea sa admiraţie pentru Watteau. Rolul geniului, refuzul regulilor şi al imitaţiilor este declarat : „*Îi cer iertare lui Aristotel ; dar a deduce reguli numai din lucrurile cele mai desăvîrşite, ca şi cum mijloacele de-a plăcea n-ar fi infinite, e un punct de vedere greşit. Nu există aproape nici o regulă pe care artistul să n-o poată călca cu succes. E adevărat că turma de sclavi, deşi îl admiră, îl numeşte în acelaşi timp nelegiuit*". Sau : „*Regulile au făcut din artă o rutină ; şi nu ştiu dacă ele n-au fost mai mult dăunătoare decît utile. Să ne înţelegem ; ele au folosit omului de rînd şi au dăunat omului de genin*" (*Cugetări răzleţe*). **

Latura visătoare şi nostalgică a rococoului, aşa cum o reprezintă Watteau (1684—1721), acel sentiment de vaporoasă langoare degajată de un spaţiu incert, *morbidezza* personajelor trădînd sub dezinvoltura atitudinilor o conştiinţă

* *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719.
** Diderot, *Scrieri despre artă*, trad. de Gelu Naum, Meridiane, 1967.

a precarului şi a fugitivului, modul liber de tratare a peisajului şi importanţa pe care acesta a dobîndit-o în tablou, totul acuză o sensibilitate şi o imaginaţie de tip romantic. Concludentă este şi recomandaţia pe care Watteau i-o face lui Lancret îndemnîndu-l să nu-şi piardă vremea cu vechii maeştri şi să-şi compună tablourile după *„imaginaţia şi alegerea sa"*. Un sentiment romantic se citeşte şi în pictura de mai tîrziu a *„ruiniştilor"*, a lui Hubert Robert, de exemplu.

În preocupările sale intelectuale, secolul al XVIII-lea se îndreaptă spre studiul artei medievale şi în această ordine de idei *Istoria artei medievale* de Seroux d'Agincourt e un indiciu simptomatic, chiar dacă autorul are o formaţie winckelmanniană. Tot acum apare şi prima traducere din Shakespeare (1776—1782), a lui Le Tourneur, precum şi o traducere din Ossian. În fine, gustul exotismului — în 1712 apar *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu — deschide perspectiva altor civilizaţii. Este epoca în care pictorul de origine elveţiană Jean Etienne Liotard (1702—1789) ajunge pînă în Turcia, unde se îmbracă turceşte şi de unde, reîntors, îşi povesteşte pitoreştile peripeţii.

Cel mai de seamă vestitor şi stimulent al spiritului romantic rămîne însă Jean-Jacques Rousseau. Sentimentul şi imaginaţia, gustul reveriei cîştigă cu el un apologet care va marca spiritul romantic şi în alte ţări ale Europei. El critică artificialitatea moravurilor sociale şi predică întoarcerea la natură, motiv prin excelenţă romantic. Cum gîndirea sa este destul de cunoscută, nu mai este cazul să insistăm.

Mai puţin cunoscută însă, dar nu mai puţin importantă, este gîndirea lui Maine de Biran (1766—1824), *„un spirit imens"*, cum îl defineşte René Huyghe, care a modelat forma specific franceză a spiritului romantic, aceea care îl deosebeşte de cel german.* El imprimă romantismului o direcţie psihologică în sensul cunoaşterii sufletului omenesc în substanţa sa individuală, în dinamismul permanentei sale deveniri, pentru a descoperi natura morală a omului interior. Această observare a *„fenomenelor interioare"*, această întoarcere în sinea lui a omului nu urmăreşte integrarea sa în fluxul universal ci *„sentimentul imediat al forţei"* care *„nu-i*

* Cf. René Huyghe, *op. cit.*

altul decît acela al însăşi existenţei noastre, inseparabil de acela al activităţii".* Între cunoaşterea senzorială, mecanică, şi cea exclusiv intelectuală, dogmatică, Maine de Biran găseşte drumul care să nu înstrăineze omul de el însuşi şi de personalitatea sa.

Abia după 1830, ideile romantismului german încep să capete o circulaţie mai mare în Franţa. Doamna de Staël este primul lor propagandist cu *„De l'Allemagne"* (1810). Spiritul romantic francez începe să se *„radicalizeze"*. Îngrozit de animismul ascuns în materie (*„Te teme-n murul orb de-un ochi ce te pîndeşte"*), *Tenebrosul — văduvul — neconsolatul prinţ de Acvitania cu turnul năruit"*, care a fost Nerval, bun cunoscător al literaturii germane, poate fi considerat un interpret al spiritului romantic german. Dar prezenţa poetului care, hăituit de spaimele sale, s-a spînzurat de un felinar e totuşi insulară. În pictură, Delacroix nu depăşeşte un individualism fără consecinţe metafizice. Geniul, pentru el, înseamnă *„o manieră cu totul personală de-a vedea lucrurile"* cuprinse în *„dicţionarul naturii"*. Artistul fiind expresia propriului său temperament, menirea lui este aceea *„de a scoate din imaginaţia sa mijloacele, de a reda potrivit temperamentului său propriu"*. O aspiraţie permanentă spre clasicism îl opreşte de la excese : *„principala şi cea mai importantă parte a picturii e să ştim ce a produs natura mai frumos şi mai convenabil pentru această artă ca să alegem din ea urmînd gustul şi felul de a simţi al anticilor"*. Pictura sa religioasă e concludentă pentru a dovedi o autentică inaptitudine metafizică.

Gîndirea estetică a lui Baudelaire confirmă acest punct de vedere : *„artistul adevărat trebuie să fie într-adevăr fidel propriei sale naturi"*. Rolul imaginaţiei, *„regina adevărului"*, e subliniat cu insistenţă, dar tocmai prin această calitate de *„regină a adevărului"* ea nu poate fi detaşată de inteligenţă : *„Un mare pictor este obligatoriu un bun pictor, pentru că imaginaţia universală închide inteligenţa (în sens de înţelegere) a tuturor mijloacelor şi dorinţa de-a le dobîndi"*.

Poet şi pictor, Victor Hugo nu îmbogăţeşte gîndirea estetică, dar ne oferă în schimb, teoretic şi practic, imaginea

* Citat după René Huyghe.

romanticului care vede în romantism suprema libertate de expresie. *„Nu există nici reguli, nici modele"*, proclamă el în prefaţa la *Cromwell*, şi toată creaţia sa, cu toate inconsecvenţele ei, rămîne o expresie a acestei libertăţi, pusă cu precădere în slujba unor scopuri sociale...

•

Anglia reprezintă cea de a treia mare direcţie a romantismului. Ca şi în cazul Germaniei, putem vorbi despre un romantism structural, dar mult mai temperat de un simţ instinctiv al măsurii, mai puţin radical pe latura sa metafizică, tradus mai mult printr-un naturism nativ, un gust funciar pentru pitoresc, o mare forţă imaginativă şi sentimentală şi o vocaţie lirică extrem de bogată în resurse. E de observat că unul dintre marii idoli ai romantismului este Shakespeare, el însuşi un mare romantic, că, în secolul al XIX-lea, în timp ce în Europa continentală dezbaterile pe marginea opoziţiei clasic-romantic captau energia multor spirite, marii poeţi ai epocii, printre care Coleridge şi Byron, nici nu se socoteau romantici şi considerau că această dezbatere nu priveşte cîtuşi de puţin Anglia.

Filosofia materialist-empiristă în succesiunea Bacon, Hobbes şi Locke afirmase o linie oarecum tradiţională a spiritualităţii engleze, o anume propensiune pozitivistă care va influenţa gîndirea estetică a eseiştilor empirici din secolul al XVII-lea, gîndire ce nu acceptă absolutismul raţiunii. Scoţianul Alexandre Gerard, de exemplu, argumentează rolul de bază al imaginaţiei în artă. Geniul, afirmă el, este produsul superior al imaginaţiei. În critica de artă, percepţia se săvîrşeşte pe planul afectului iar raţiunea intervine doar pentru a clasifica şi discuta sentimentele criticului. Gustul pitorescului păstrează o mare pondere. Dacă Burke, în 1756, deosebise, alături de „frumosul agreabil", „sublimul", asociat unor sentimente de spaimă, de infinit, de durere, Price, către sfîrşitul secolului, a adăugat ca o categorie a frumosului „pitorescul", ale cărui caracteristici sînt asprimea, neregularitatea, o variaţie continuă a formelor şi a culorilor, a luminilor şi a sunetelor. *

* cf. Lionello Venturi, *op. cit.*

În acelaşi secol al neoclasicismului, Anthony Schaftesbury (1671—1713), a cărui gîndire l-a influenţat mult pe Winckelmann, profesează idei destul de stranii pentru o optică de tendinţe clasicizante. Înseşi principiile de bază ale acestui gînditor eclectic sînt expuse la un mod mai degrabă sentimental decît raţional, şi printre aceste principii se cuvine subliniat un panteism guvernat de divinitatea care îl echilibrează şi îl armonizează.

Un semn romantic este şi gustul lui Hogarth pentru arhitectura gotică şi barocul rococo. În ciuda convingerilor sale clasicizante, Josua Raynolds (1723—1792) refuză la rîndul său autoritatea ideii în pictură, consideră natura ca sursă a frumosului şi îşi afirmă credinţa în imaginaţie şi în sentiment.

Interesul constant pentru Evul Mediu şi stilul gotic, care nu trec prin aceeaşi umbră ca pe continent, este şi el un semn romantic foarte marcat în secolul al XVIII-lea cînd determină un adevărat curent : *the Gothic Revival*. *„Nu vreau să institui nici o comparaţie între frumuseţea raţională a arhitecturii clasice şi licenţa inspirată de cea denumită gotică*, scrie Horace Walpole, autorul celebrei *„povestiri gotice" Castelul din Otranto*. *„Totuşi sînt încredinţat*, continuă el, *că autorii acesteia din urmă au avut o mai mare cunoaştere a artei lor, un gust mai bun, mai mult geniu, o mai mare înţelegere a ceea ce ne place să imaginăm."* * Shakespeare e socotit în ceea ce are el mai bun un poet gotic şi devine un simbol al libertăţii creatoare. *„Un învăţător*, scrie acelaşi Walpole, *poate respecta unităţile ; dar pentru a scrie Macbeth trebuie ceva mai mult geniu."* *

În pragul secolului al XIX-lea, romantismul nu mai este prevestire, ci fenomen, declarat odată cu William Blake (1757—1827). Opera poetului pictor, exprimată printr-un desen de factură clasicistă, confirmă o optică pur romantică ce acordă imaginaţiei rolul de forţă creatoare prin care spiritul pătrunde esenţa realităţii, interpretînd natura panteist, ca simbol al unei lumi metafizice în mod obişnuit neperceptă. Folosind metafora şi simbolul într-o mitologie care sincretizează elemente biblice, miltoniene şi reminiscenţe ale tradiţiilor celtice, Blake interpretează lumea conform unei

* cf. Lionello Venturi, *op. cit.*

gnoseologii în spiritul Filosofilor naturii şi refuză cu intransigenţa lui vehementă cosmologia materialist mecanicistă.

Regăsim la el utopia romantică a vîrstei de aur, în care natura decăzută şi omul, ca parte integrantă, îşi vor redobîndi prestigiul iniţial. Nu e locul să insistăm asupra marilor poeţi englezi romantici, Wordsworth, Coleridge, Shelley, a căror gîndire este una dintre cele mai pregnante expresii ale spiritului romantic englez şi prezintă multe puncte comune cu concepţiile Filosofilor naturii.

Cu John Ruskin (1819—1900), romantismul îşi găseşte un teoretician exaltat care edifică o adevărată construcţie critică. Lionello Venturi vede în el un continuator al lui Wackenroder, chiar dacă nu l-a citit vreodată, dar ale cărui origini spirituale sînt pur englezeşti. Concepţiile sale se bazează pe refuzul raţiunii şi al regulilor în numele unei comunicări cu natura, dar nu în sensul mistic germanic, şi al cărei principiu este iubirea. Artistul trebuie să fie *„o făptură care simte şi vede, un instrument atît de gingaş şi sensibil, încît nici o umbră, nici o nuanţă, linie sau expresie oricît de momentană şi efemeră a lucrurilor vizibile care îl înconjoară şi nici vreuna din emoţiile pe care acestea sînt capabile să le transmită spiritului cu care a fost înzestrat, să nu rămînă neînregistrate, sau să se retragă din cronicile vremii. Nu cade în sarcina lui să gîndească ori să judece, şi nici să discute sau să ştie."* *

În sfîrşit, de la cadrul peisagistic al tablourilor lui Gainsborough, în secolul al XVIII-lea, pînă la Constable şi Turner, sentimentul naturist, atît de englezesc şi atît de romantic în acelaşi timp, însoţeşte creaţiile celor mai notabili artişti, întîi ca semne ale romantismului, apoi ca fenomen romantic manifest.

•

Acestea ar fi într-un spaţiu extrem de restrîns faţă de materia imensă pe care o propune subiectul, cîteva din reperele între care s-ar putea fixa spiritul romantic european.

* John Ruskin, *Insemnări despre artă*, traducere de Cristina Micuşan şi Sorin Alexandrescu, Meridiane, 1968.

Bunul sălbatic în cetate

Fenomen periferic şi luat în derîdere la începutul acestui secol, în momentul cînd atrăgea asupră-şi atenţia publică, arta naivă şi-a dobîndit dreptul de cetate odată cu consacrarea celui mai strălucit dintre reprezentanţii săi — „vameşul" Rousseau. Descoperirea ei în amurgul unei epoci, cînd la orizont, încă nevăzute, gestează furtunile şi mutaţiile dramatice ale secolului nostru, coincide cu un gust al „barbariei", comun momentelor de crepuscul ale istoriei. Precum şi la Alexandria, la Roma, sau la Bizanţ odinioară. O anumită saturaţie intelectuală naşte nostalgia simplităţii fruste şi a expresiei directe care restituie valorile vieţii autentice şi elementare, paradisul pierdut al senzaţiilor viguroase, nealterate de neputinţele de fond ale hiperestetismului. Şi nu-i întîmplător că, mai în bătaie de joc, mai în serios, cei care îl cultivaseră pe Rousseau erau esteţi rafinaţi ca Apollinaire, la sfîrşitul acelei Belle-Epoque în ajun de război. Cu puţin timp în urmă, Gauguin, anatemizînd „grecescul", evadase în barbaria senină a insulelor Oceaniei, după ce o explorase pe cea din Bretania. Exotismul făcea furori, iar pictura naivă îl oferea, în felul ei, în chiar inima Parisului. Ceva mai tîrziu avea să vină rîndul artelor de pe alte continente, şi în mod deosebit al celei negre.

Într-o carte în care prezenta *Cinci maeştri primitivi* (Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant şi Séraphine), colec-

ţionarul şi criticul german Wilhelm Uhde, promotorul şi primul exeget al artei naive, scria : *„Fenomen straniu : artiştii aceştia au darul de a crea mari emoţii dintr-o banalitate, o bogăţie lăuntrică dintr-o nimica toată. Cîtă sărăcie uneori în cele produse de mîini obişnuite să pipăie obiectele cele mai rafinate, de ochi care au văzut nesfîrşirea mărilor, de simţuri saturate de frumos.“*

Estetica tradiţională şi academică minată deja de impresionism, îşi pierde treptat autoritatea ; frumosul odată imuabil, îşi multiplică accepţiile, judecata artistică introduce criterii noi, iar muzeul, alături de operele clasice ale Europei, va primi, tot ca opere de artă, de pe alte continente, creaţii pentru care artistul nu-şi pusese problema frumosului în termeni europeni — dacă şi-o pusese vreodată.

În acest context, arta naivă, sau aşa-zis „primitivă“, practicată desigur dintotdeauna şi pretutindeni, căci nu trebuie să suprapunem naşterea ei cu acreditarea ei publică, găseşte climatul prielnic unei largi acceptări. Dar, înainte de a afirma o estetică, sau mai exact, înainte de a i se acorda un statut estetic, artiştii naivi nefiind profesionişti ai teoretizărilor, consacrarea şi voga artei naive constituie un fenomen interesant din punctul de vedere al psihologiei gustului.

Aşa cum se reflectă în conştiinţa publicului, artistul naiv apare ca o reminiscenţă de mentalitate primitivă şi prelogică, un fenomen bizar într-o civilizaţie în care spiritele pesimiste văd primejdia unei denaturări a omului — o epocă în care candoarea genuină pare a se pierde, iar arta este mereu şi mereu repusă în discuţie. Artistul însuşi începe să se îndoiască de creaţia lui, nu mai crede în aparenţele lumii, în soliditatea şi în statornicia ei.

Se produce astfel acel divorţ dintre actor şi decor prin care Camus va defini absurdul. În loc să creeze cu convingerea eternităţii, artistul experimentează, vrea să rivalizeze cu omul de ştiinţă, prezumţios cum deseori şi acesta, dar complexat în faţa lui, şi fără motiv. Calificativul *interesant* tinde să-l excludă pe cel tradiţional şi durabil de *frumos*. Ceea ce se vede, se pipăie, se simte, pare înşelător. Artistul, cînd se numeşte Klee, nu mai consideră lumea, sub forma ei actuală, singura lume posibilă ; cînd se numeşte Kandinsky, începe să caute *„sonoritatea lăuntrică a lucrurilor“*, *„adevărata rădăcină a Marelui Real“* ; cînd se numeşte Picasso, transformă pictura în primul duşman al picturii ; cînd se numeşte Dubuffet, cercetează arta brută a *„persoanelor nevătămate de cultură artistică“*, iar cînd e dadaist îşi pierde pînă şi agresivitatea care încă mai poate fi un semn de vigoare, pentru a îneca arta în batjocura şi sarcasmele sterilităţii.

De aceea, pentru mulţi dintre cei care, ca şi povestitorul *Micului Prinţ*, şi-au mai păstrat facultatea de a nu confunda un şarpe boa digerînd un elefant cu o prozaică pălărie, arta „primitivilor“ contemporani este un recurs posibil pentru a redescoperi feeria, miracolul şi candoarea, într-o epocă încărcată de ameninţări. Exagerînd totuşi primejdia catastrofelor, acordîndu-i un rol prea mare acolo unde trebuie să vedem doar necesitatea unei împrospătări. În fond, divergenţa dintre hipercultură şi ingenuitate elementară e veche de cînd lumea şi într-o logică relaţie dialectică, pentru că toate fenomenele unei epoci sînt solidare.

Rafinatul şi subtilul Montaigne avea şi el, la vremea lui, nostalgia canibalilor, la care vedea, foarte exact, doar un alt spaţiu spiritual, căci spune el : *„fiecare numeşte barbarie ceea ce nu e în obiceiul său.“* * Şi în acelaşi eseu, cu savuroasa lui înţelepciune : *„Ei sînt sălbatici, tot astfel cum noi numim sălbatice poamele pe care le rodeşte firea de la sine, în mersul său obişnuit ; în vreme ce cu adevărat cele pe care noi le-am strîmbat prin meşteşugul nostru şi depărtat de rostul lor obişnuit sînt cele pe care ar trebui să le numim sălbatice. În cele dintîi sînt vii şi tari curatele, folositoarele şi fireştile virtuţi şi însuşiri, pe care noi le-am corcit în cestelalte şi le-am potrivit numai plăcerii gustului nostru stricat (...) Nu avem de ce să ne fălim că meşteşugul nostru întrece măreaţa şi puternica noastră mamă Firea. Am încărcat într-atîta frumuseţea şi bogăţia făuririlor ei cu născocirile noastre, încît am înăbuşit-o cu totul. Şi totuşi, pretutindeni unde străbate curata ei strălucire, uimitor umileşte zadarnicele şi uşuraticele noastre isprăvi“*. Iar din invocarea mărturiei directe a *„sălbaticului“* pe care l-a cunoscut, putem uşor extrage

* Montaigne, *Eseuri*, I. *Despre canibali* (I.XXXI), trad. de Mariella Seulescu, Ed. ştiinţifică, 1966.

chiar definiţia naivului : *„Acest om care era la mine, era om de rînd şi necioplit, ceea ce este chezăşia unei adevărate mărturii, deoarece cei iscusiţi văd mult mai iscoditor lucrurile, înflorindu-le ca să le pună în vedere după felul lor de a înţelege şi, ca să ne încredinţeze, ei nu se pot împiedica să strîmbe întrucîtva istoria ; niciodată nu-ţi înfăţişează lucrurile curat, le mlădiază şi le maschează după faţa pe care ei au văzut-o, şi ca să dea încredinţare judecăţii lor şi să te iei după ei, dau mai bucuros întindere plăsmuirii de cea parte. Ne trebuie un om de multă încredere, ori atît de neştiutor ca să nu aibă cum însăila şi da chip de adevăr născocirilor înşelătoare, şi care să nu-şi ia nimic asupră-şi"*.

La depărtare de cîteva secole, ţăranul ajuns celebru pictor, din satul croat Hlebine, Ivan Generalić, oferă exemplul unui astfel de om prin mărturia lui simplă : *„Totuşi cel mai bine mă simt la mine. Trăiesc la Hlebine pentru că aici m-am născut. Cunosc aici fiecare tufă, cunosc fiecare copac, şi în fiecare clipă, oriunde m-aş duce, la pescuit pe Drava, prin sălciniş, prin hăţişuri, în via mea sau pe muntele Bilogora, da, în fiecare clipă mă gîndesc la tinereţea mea, şi-mi închipui că sînt copil"*.

Tipologic, artistul naiv este un *romantic* în măsura în care afectul domină intelectul, şi un naiv în sensul în care definea acest concept Schiller, adică natural, fundamental realist, în opoziţie cu *sentimentalul* care exprimă o atitudine conflictuală între real şi ideal. În cazul naivului, realul şi idealul se suprapun. Ceea ce pare nostalgia lui este de fapt nostalgia privitorului dinafară, care proiectează în luminile miracolului rîvnit ceea ce pentru naiv este realitatea cotidiană. Căci el trăieşte în miracol, în timp ce privitorul dinafară şi-l poate doar imagina. Firescul său înea mai hotărniceşte mitul. Pentru Rousseau, se ştie, născocirile sale erau adevăratele sale „realităţi". Pentru artistul naiv, tabloul este o transpunere şi o confirmare a realului, aşa cum îl simte el, şi nu o transfigurare. Opera lui este expresia unei comuniuni ; el creează în comuniune cu realitatea ; arta sa exprimă realitatea, nu o pune în discuţie. Şi nici nu validează dogme teoretice. Starea lui, aşa cum ne-o comunică opera, este o stare de fericire chiar în registrul ei dramatic. Cînd Ivan Generalić, într-unul din cele mai patetice tablouri ale

sale, îl înfăţişează pe prietenul său Marko Virius zăcînd mort, pe un tăpşan, printre lumînările aprinse şi înfipte de-a dreptul în pămînt, cu un cocoş care ciuguleşte alături, el vede în moarte un rit sacru şi necesar în orînduirea armonioasă a firii. Mortul se reintegrează în circuitul cosmic, el însuşi senin, şi o imagine care ar trebui să fie înfricoşătoare, comunică un sentiment care nu-i nici groază, nici bicisnică resemnare, ci înţelepciune confirmată de o milenară solidaritate cu lumea. Aşa se explică şi o adevărată vocaţie a naivului pentru peisaj, care nu lipseşte, ca fundal, nici în portrete, ca la maeştrii Renaşterii. Natura e reprezentată şi trăieşte în spiritul şi semnificaţiile pe care i le atribuie cel care o redă, şi putem invoca aici principiul acelei comunicări simpatetice între artist şi real, teoretizat în conceptul de *Einfühlung* (intropatie). Realul reprezentat se îmbogăţeşte prin ceea ce i se atribuie şi nu-i aparţine : subiectivitatea artistului, care se va exprima la rîndul ei în tablou. Prin acest transfer se operează acea osmoză subtilă dintre personalitatea artistului şi decorul, în esenţă indiferent, sau, cu alte cuvinte, ceea ce numeşte Lipps o expansiune a personalităţii.

Artistul cult va fi din ce în ce mai rareori capabil de asemenea comunicare. Relaţia sa cu realul este relaţia antagonică a cuceritorului, atunci cînd vrea să-l remodeleze după voinţa sa, a învinsului atunci cînd dă imagine copleşirii sale, cînd nu mai descifrează în lume decît adversitate : orgolios şi sfidător ca Picasso, înfricoşat şi pusilanim ca Brauner, alcoolic, maniac al unei idealităţi manieriste ca Modigliani, resorbit parcă în substanţe viscerale ca Soutine etc. Şi cît de departe de vitalitatea ferice a impresioniştilor, ea însăşi, acum, miraculoasă şi feerică în ochii noştri obosiţi de fum. Deseori, arta devine expresia alienării, a vidului modern : presează caroserii de automobile, sau adună din gunoaie obiecte imunde, sau trîmbiţează, vîndută, din goarne sparte, idealuri în care nu crede, ceea ce este şi mai jalnic. Atunci cînd nu se degradează, ea se intelectualizează excesiv. Artiştii înşişi devin primii lor teoreticieni, secondaţi de corul mai mult inventiv decît viguros al teoreticienilor dornici să creeze şi ei un simulacru de artă prin interpretări întortochiate, precare şi perfect reversibile. Aceasta în timp ce artistul naiv, prezent pe toate meridianele, în America sau în Australia, în

inima Parisului sau în satele Iugoslaviei, unde ilustrează una dintre cele mai înfloritoare şcoli, deschide ferestrele spre o lume binevoitoare şi redescoperă un spaţiu miraculos dincolo de mormanele de deşeuri imputrescibile pe care le înalţă harnic civilizaţia secolului nostru tehnolatru, riscînd să transforme întreaga planetă într-o ladă de gunoi. În apele lui albastre şi dulci peştii nu se sufocă, arborii pădurilor sale seculare nu se preschimbă în fituici de o zi, stelele nu apar cernite printre perdelele de smog, iarba creşte, copiii zburdă, îndrăgostiţii îşi surîd, oamenii vin pe această lume şi pleacă urmînd înţelept ritmuri ancestrale. Aşa se explică puterea de seducţie pe care o exercită arta sa necesară.

Într-o civilizaţie care, nu trebuie să uităm, a ridicat lagărele de concentrare la rangul de instituţie, o civilizaţie răvăşită de războaie şi în continuare ameninţată de ele, în care savanţii tehnocraţi, asemenea uceniculuí vrăjitor din poemul lui Goethe, impun formule cu consecinţe nebănuite şi imprevizibile — în mijlocul acestei civilizaţii care supune omul prejudecăţilor de epocă (ce uşuratice ni se par, astăzi, raţiuni care de-a lungul istoriei au dus cu gravitate oamenii la moarte !) artistul naiv face figură de bun sălbatic, aşa cum e invocat tradiţional în cultura Europei, iscat paradoxal în vacarmul absurd al cetăţii. El trezeşte în privitor fiorul doar amorţit al feeriei, miracolul, un spaţiu posibil al bucuriei de a trăi, mai ferit de zgomotul şi furia maşinăriilor noastre scrîşnitoare.

Desigur că opoziţia dintre naiv şi artistul cult nu trebuie absolutizată, şi ar fi o eroare să vedem într-un contrast îngroşat de necesitatea schematizantă a argumentării afirmarea unor principii izolate perfect. Adevărul e mult mai poros. O delimitare exactă nici nu-i posibilă, naivitatea fiind în primul rînd o facultate spirituală. Eşti naiv aşa cum poţi fi cinic, stoic, sceptic, tehnofil, şi aşa mai departe. Ne putem întreba : în afară de naivii ca atare, unde l-am putea situa pe Chagall, ca să citǎm exemplul cel mai frapant ? Poate nu prea departe sufleteşte, dar cu o cultură profesională mult mai savantă.

Mulţi pictori naivi, aproape toţi cei din Iugoslavia, trăiesc în mediu rural, sau, dacă vin la oraş, rămîn tot rurali în

adîncul lor, aşa cum mărturiseşte, de pildă, Josip Generalić : *„M-am depărtat de viaţa rurală ca sistem ; n-am acceptat însă sistemul citadin de alienare"*. Dar nu trebuie să fii neapărat ţăran pentru a fi artist naiv. Rousseau este citadin ; doctorul Paps, oftalmolog de renume ; aristocratul german Hans von Boetticher (Joachim Ringelnatz) a fost vînzător de ziare, pictor de firme, ghid pentru turişti, matelot şi apoi ofiţer de marină ; americanul Morris Hirschfeld, croitor ; francezul Bombois, luptător de circ, printre altele ; austriacul Franz Spielbichler, miner ; americana Anna Mary Robertson (Granma' Moses), fermieră ; românul Ion Niţă Nicodim este miner din Munţii Apuseni etc. Un artist naiv nu se defineşte ca atare prin apartenenţa sa la un mediu anumit ci, precum spuneam, printr-o calitate de ordin spiritual. Mediul, firesc, imprimă şi el o nuanţă specifică în această calitate.

Nu-i mai puţin adevărat că popularitatea artei naive i-a indispus pe artiştii *„profesionişti"*, frustraţi sau considerîndu-se frustraţi de o parte din laurii ce li s-ar cuveni. Un argument ce revine deseori este *„lipsa de profesionalism"* a naivilor. Dar argumentul acesta e înşelător şi se elimină de la sine în momentul în care facem cuvenita distincţie între artistul naiv şi artistul amator. Artistul naiv nu este amatorul care face tablouri, mai bune sau mai rele, dintr-o frumoasă nevoie sufletească, sau ca să-şi omoare timpul, aşa cum ar merge la pescuit, sau pentru că are conştiinţa vanitoasă a unei vocaţii — false. Spune Gide că bunele sentimente nu sînt de ajuns pentru a face artă. Nici veleităţile. Naivul la care ne gîndim este un profesionist cu o conştiinţă artistică autentică şi irezistibilă. Putem spune oare despre Rousseau, care prepara pe paleta sa douăzeci şi două de tonuri de verde, că este un amator ? Aceeaşi problemă se poate pune în cazul unor mari artişti oricum incontestabili. Fostul agent de bursă şi pictorul de duminică Gauguin e cumva neprofesionist ? Dar doctorul Ţuculescu ? E ca şi cum i-am reproşa lui Saint-Exupéry că a fost aviator, lui Marc-Aureliu că a fost împărat. Orice creator care impune o operă şi ca atare o viziune şi un stil este un profesionist ; nu poate fi conceput fără o solidă cultură profesională. Ce importanţă are cum şi unde şi-a dobîndit-o, în academii sau cucerindu-şi-o empiric, inventînd-o,

descoperind America pe contul lui, de la un tablou la altul. Altminteri, riscăm să falsificăm ierarhiile şi să-l punem pe cutare academist pompierist, Louis Lavalley sau Gérôme, înaintea lui Rousseau. Arta înseamnă şi cucerirea mijloacelor ei de exprimare. Putem concepe cîntecul unui mut oricît de sublim ar suna în închipuirea lui muzicală ? Cînd auzim că un artist creează precum pasărea cîntă, e bine să zîmbim. Existau în codrii Ucrainei nişte privighetori vestite pentru frumuseţea cîntecului lor. S-a observat, la un moment dat, că nu mai cîntă atît de frumos şi cercetătorii s-au întrebat de ce. Explicaţia era simplă : păsărarii prindeau cîntăreţele cele mai bune, iar generaţiile noi de privighetori nu mai aveau de la cine să înveţe. Nici artistul naiv nu-i străin, desigur, de un anumit context artistic, de un climat pe care nu poate să-l ignore, de arta populară sau cultă în mijlocul căreia trăieşte sau ajunge s-o cunoască. Pentru naivii iugoslavi, de pildă, aşa cum notează Nebojša Tomašević, unul dintre cei mai avizaţi cercetători ai acestui domeniu, arta populară constituie un izvor încă deosebit de viu, un sistem de referinţe de care analiza trebuie să ţină seama.

Este foarte interesant, pe de altă parte, un anumit tip de reacţie la arta cultă, aşa cum se vădeşte dintr-o mărturisire a lui Josip Generalić. Întrebat fiind de un critic dacă a fost vreodată într-un muzeu, acesta, care vizitase Luvrul, i-a răspuns : *„Dar nici un pictor nu m-a interesat în mod special (...) Totuşi anumite detalii m-au frapat foarte tare. Vreau să spun că nu-mi aduc aminte de nişte pictori, dar mi-amintesc foarte bine, dimpotrivă, de un picior pe iarbă, de un colţ de peisaj în spatele unei figuri. Nu-mi amintesc nici măcar tablourile, dar de aceste detalii, da"*. În acest sens, Marshall McLuhan relatează, în *Galaxia Gutenberg*, un fapt foarte semnificativ, comunicat de profesorul John Wilson, de la Institutul de studii africane din Londra. În faţa membrilor unei comunităţi africane, un inspector sanitar a rulat, foarte lent, un film privind secarea bălţilor, strîngerea cutiilor goale de conserve etc. Întrebîndu-i ce au văzut, aceştia au răspuns : „puiul de găină". Realizatorii au trebuit să examineze foarte atent tot filmul pentru a descoperi apariţia, timp de o secundă, a puiului de care habar n-aveau ; în schimb, privitorii nu sesizaseră nimic din ceea ce *ar fi*

trebuit să vadă. Real, pentru ei, era doar puiul cu pricina. Tot astfel, aceeaşi privire inocentă va descifra şi selecta din realitatea imediată doar elementele la care aderă simpatetic sensibilitatea sa, şi peste care altă privire poate trece fără să le observe. Şi le va transplanta în tablou potenţate de simpatia sa comunicativă.

Odată ajunşi aici, se iscă întrebarea : impune artistul naiv un stil individual, sau se integrează cu o participare infinitesimală şi anonimă într-un stil colectiv, precum artistul popular ? Simpla comparare a operelor ar fi un răspuns suficient, dacă totuşi această confuzie între arta naivă şi cea populară nu s-ar produce cu destulă frecvenţă. Există, desigur, grupări de artă naivă în care se decelează trăsături colective. Dar aceasta se întîmplă şi în arta cultă şi nimeni nu confundă un Renoir din perioada Argenteuil cu un Monet din aceeaşi perioadă. Există, de asemenea, înrudiri între naivul american şi cel iugoslav, de pildă, în primul rînd, de structură psihică, chiar dacă aparţin unor climate diferite. Există, în sfîrşit, înrudirea ce decurge dintr-un simţ comun al formei în viziune, simţ îndreptat spre structurile simplificate. Această caracteristică deschide însă o controversă : este vorba de simplificări deliberate sau pur şi simplu de o penurie specifică şi generală a mijloacelor, aşa cum afirmă René Huyghe ? *

Trecînd peste faptul că René Huyghe pune trăsură de egalitate între arta naivilor şi cea a primitivilor, ceea ce ni se pare inexact, căci primitivul nu are conştiinţa săvîrşirii unui act *estetic*, în timp ce naivul are cel puţin un rudiment de crez estetic, credem că răspunsul la ipoteza : penurie sau elaborare ? trebuie văzut de la caz la caz. Dacă vom pune alături, de pildă, o schiţă a lui Rousseau şi tabloul definitiv, elaborarea apare evidentă. În aceeaşi ordine de idei, tot atît de riscantă este confuzia dintre stîngăcia de meşteşug şi licenţă, pentru că, aşa cum acceptăm licenţa voită a poetului, trebuie s-o acceptăm şi pe cea a pictorului. N-a putut să facă altfel, sau a vrut să facă aşa ? Cutare greşeală este greşeală în raport cu ce canon de neîncălcat ? La artistul cult, voinţa încălcării se comentează ca o cucerire stilistică. Fără

* René Huyghe, *Formes et forces*, Flammarion, 1971.

asemenea *„încălcări"* întreaga omenire de-a lungul mileniilor s-ar mulţumi cu o singură operă *„totală"*, pe care ar reproduce-o la infinit. Este adevărat că laboratorul naivului e mai puţin cunoscut. Revenind însă la exemplul lui Rousseau, pentru că este acum o autoritate necontestată, se vădeşte că nu există neapărat incompatibilitate între conştiinţa de naiv şi calitatea de naiv. Acelaşi Josip Generalić poate să-şi examineze critic pictura fără a şi-o denatura. *„Academia*, spune el, *fără a subestima cîtuşi de puţin rolul ei pedagogic, ar fi putut să mă tulbure şi să mă depărteze de adevăratele mele preocupări picturale. Urmările ar fi fost, cred, rele : un pictor academist în plus, descumpănit şi de prisos, în rîndurile proletariatului anonim al picturii. De ce să caut altceva peste ceea ce mă umplea şi mă mulţumea deja ca pictor?"* Cei care îi puneau la îndoială sinceritatea şi buna-credinţă, care pretindeau că mimează naivitatea, sînt aceiaşi care comunicau veninos că este proprietarul unui Mercedes. Iată ce înseamnă a confunda inocent planurile. Dar trăsăturile de rudenie se sfîrşesc acolo unde începe alegerea şi organizarea materiei în tablou, cu alte cuvinte, primele elemente după care putem judeca personalizările voinţei de formă din care se naşte stilul individual, acel ceva complex, recognoscibil şi neconfundabil care îl va deosebi pe Generalić-tatăl de Generalić-fiul, pe Rabuzin de Večenaj, şi aşa mai departe. Desigur că judecata critică nu va ocoli toate celelalte criterii care intră în joc în mod general şi obiectiv atunci cînd considerăm opera oricărui artist, fie cult, fie naiv, din perspectiva exigenţelor pe care le impune Arta adevărată, şi nu acordă circumstanţe atenuante non-talentului doar pentru că este bine intenţionat.

Fenomenul Rousseau

Pictorul viitorului

Cu Henri Rousseau, supranumit *Vameşul*, nu abordăm numai un pictor ci o întreagă problemă, complicată şi contradictorie, care a alimentat numeroase comentarii în istoricul ei, de la contestarea totală la admiraţia totală. Aceleaşi pînze care stîrneau ilaritatea contemporanilor săi, prea înrobiţi unei optici conformiste şi canonice, ating astăzi cote ameţitoare la bursa valorilor artistice. Caracteristici care, altădată, suscitau acerbe critici s-au convertit în inestimabile calităţi stilistice justificînd, împlinind megalomania inocentă a umilului vameş — o megalomanie autodefensivă la origine, desigur, şi devenită cu timpul credinţă de nezdruncinat, pe măsură ce insistenţa sa inflexibilă a înduplecat bunăvoinţele. Întîi pe aceea a „confraţilor" pictori care descopereau la amatorul neinstruit unele intuiţii de meşteşug surprinzătoare ; apoi pe aceea a oamenilor de litere care vedeau în acest personaj insolit un excelent motiv de legendă pitorească pe care s-au amuzat să brodeze. Încununarea supremă a interesului ambiguu de care s-a bucurat Vameşul Rousseau în timpul vieţii sale, momentul său de glorie, a fost faimosul banchet organizat de Picasso în 1908. Spectacolul trebuie să fi fost savuros, şi descrierea lui, destul de controversată uneori în amănuntele ei, umple o pagină plină de culoare în istoria atît de colorată a boemei artistice pariziene din prima

jumătate a secolului nostru. Să ni-l închipuim, din cîteva relatări : *

Atelierul lui Picasso de la Bateau-Lavoir, unde a avut loc, un soi de hangar de scînduri şi bîrne, fusese împodobit sărbătoreşte cu ghirlande, jerbe de frunze şi lampioane ; pe pereţi, cîteva măşti africane şi, la loc de cinste, portretul Yadwigăi (domnişoara M.), pictat de Rousseau. Un scaun cocoţat pe o ladă avea să fie tronul sărbătoritului. Deasupra, pe o banderolă, scris cu litere grase *Cinste lui Rousseau.* Masa ospăţului era o simplă scîndură lată pusă pe căpriori. Azon, birtaşul casei, împrumutase vesela, tacîmurile grosolane de cositor şi scaunele. Printre numeroşii participanţi figurau Apollinaire şi iubita sa Marie Laurencin, poetul Max Jacob, Braque, Maurice Raynal, criticul de artă, Fernande Olivier, pe atunci iubita lui Picasso, precum şi trei amatori şi colecţionari de artă sosiţi din New York, Hamburg şi San Francisco. O orgă electrică scălda în valuri de sunete false atmosfera plină de însufleţire. Apariţia lui Rousseau, cu pălărie moale de fetru, baston în mîna stîngă şi vioara în dreapta, potoli brusc rumoarea. Văzînd sala pregătită şi toată lumea adunată pentru cinstirea lui, bătrînul Vameş, care era însoţit de Apollinaire, se lumină la faţă. La ora nouă urma să se servească cina. Abia după două ore de aşteptare zadarnică, organizatorii îşi dădură seama că mîncarea fusese comandată de fapt pentru a doua zi la prînz. Improvizară atunci la repezeală o cină cu orezul gătit de Fernande după o reţetă spaniolă şi cu ce mai găsiră prin prăvăliile şi cofetăriile din cartier. După cina generos stropită cu băutură, Rousseau cîntă la vioară o compoziţie proprie intitulată *Clopoţel* după care, lumea vrînd să şi danseze, execută o altă compoziţie de-a sa, valsul *Clémence.* Cu toţii se distrau de minune, iar sărbătoritul părea că nici nu simte stropii de ceară fierbinte care îi picurau dintr-un lampion pe creştet, împodobindu-l cu un soi de tichiuţă caraghioasă. Era fericit. Apollinaire rosti apoi poemul improvizat cu acest prilej : *„Îţi aminteşti, Rousseau, peisajul aztec..."*, după care, în hărmălaia generală, Rousseau bîlbîi şi el un toast. Într-un tîrziu căzu într-o dulce toropeală din care mai

* Maurice Raynal, Fernande Olivier, Antonina Vallentin.

tresărea în răstimpuri pentru a privi mulţumit în jur. În zori, fu dus acasă cu birja...

Nu-i nevoie de un prea mare efort de imaginaţie pentru a realiza tot burlescul acestei sărbătoriri, şi acel amestec de superioritate binevoitor amuzată, de înduioşată ironie cu care era privit şi acceptat eroul ei, şi ne îndoim ca vreunul dintre contemporanii săi, fiecare cu exigenţele propriei sale vanităţi, desigur mult mai importante, să fi mizat prea mult pe destinul postum al lui Rousseau. Poate că puţini ar mai recunoaşte astăzi, presupunînd întrebarea posibilă, că în Rousseau vedeau mai degrabă un personaj pitoresc decît un artist, căci e omenesc să nu ne placă să fi greşit în trecut şi să mai retuşăm un pic acest trecut în luminile adeverite de prezent. Astăzi, esteticienii au lansat cu multă voluptate o noţiune nouă, *kitschul*, înglobînd în sfera ei o seamă de produse subartistice sau insolite, nu lipsite însă de savoare prin însuşi modul în care contravin principiilor — sau dogmelor — estetice curente, la care sînt raportate spontan. Şi contravin fie prin prost gust calificat, fie prin extravaganţă. Termenul face furori ; kitschul e studiat ca fenomen paraestetic în savante opuri. Rafinaţi superesteţi îl şi cultivă şi-l colecţionează. De fapt, un fenomen vechi a fost clasificat şi a dobîndit acum un nume. Cu mult înainte, fără s-o ştie şi cu o frenezie „goşistă", am zice noi azi, Rimbaud delimita sfera kitschului cînd declara : *„...mi se păreau jalnice celebrităţile picturii şi ale poeziei moderne. Îmi plăceau picturile idioate, imagini puse deasupra uşilor, decoruri, cortine de bîlci, ilustraţii populare ; literatura demodată, latineasca ţîrcovnicilor, cărţile cu ortografia stîlcită, romanţurile bunicilor, basmele cu zîne, cărţuliile copilăriei, vechile librete de operă, refrenele nătîngi, ritmurile naive"* (*Un anotimp în infern*). Bietul Courteline, cumpărînd pentru al său *„muzeu cu orori"* aşa-numitul portret al lui Pierre Loti, de Rousseau, s-a compromis iremediabil în ochii amatorilor subtili de artă şi trece drept un spirit obtuz, lipsit de intuiţia geniului. Ar fi de ştiut cîţi din cei care îl judecă astăzi n-ar fi rîs atunci*. Şi-i greu de crezut că estetizantul Remy de Gour-

* Astăzi, interesul lui Apollinaire pentru Rousseau a devenit aproape legendar şi orice comentariu asociază spontan numele celor doi artişti,

mont, cînd publica în *„L'Ymagier" „imagini şi studii privind imaginile şi imagierii vechi şi noi"*, şi, printre acestea, litografia tabloului *Războiul*, privea arta Vameşului altfel decît ca o formă insolită de pitoresc. Contemporani mai simpliști îl respingeau cu infatuată vehemenţă, ca, de pildă, un cutare critic de artă, care declara ritos : *„Se pare că Henri Rousseau este foarte preţuit în Germania şi în Rusia. Tot ce se poate. Dar noi sîntem în Franţa şi, din fericire, francezi"*. * În fond, pentru cei din vremea lui, Henri Rousseau nu era mai mult decît un autor de picturi kitsch, ridicol pentru unii, interesant ca orice curiozitate pentru alţii, îndrăgit pentru bonomia şi candoarea lui, înduioşător prin perseverenţa cu care se închipuia artist. Dar nu vedeau în el un artist. Impresioniştii, postimpresioniştii erau judecaţi ca eretici ; nu li se contesta însă profesionismul. Lui Rousseau îi era refuzat. I se recunoşteau cel mult unele străfulgerări : negrurile sale inimitabile, remarcate, zice-se, de Gauguin ; sau o oarecare înrudire cu primitivii europeni **, ceea ce, atunci, nu era tocmai

spre gloria marii intuiţii a celui dintîi. Dar entuziasmul poetului nu era chiar atît de total judecînd după cele scrise atunci : *„Expoziţia d-lui Rousseau este emoţionantă şi hazlie totodată. Acest autodidact are calităţi naturale de netăgăduit, şi Gauguin admira, se pare, negrurile lui Rousseau. Dar, pe de altă parte, Vameşul este prea lipsit de cultură generală. Nu te poţi abandona ingenuităţii sale. Prea se simte ceea ce este riscant în ea şi chiar ridicol. Henri Rousseau nu ştie nici ce vrea, nici încotro merge (...) Rousseau n-ar trebui să fie decît un artizan."* Sînt rînduri scrise în 1908, în *„La Revue des Lettres et des Arts"* (ap. H. Certigny).

În ceea ce priveşte părerea exactă a lui Jarry, doar milostivă, citäm de asemenea propriile lui cuvinte, publicate în *La Revue Blanche* din 15 aprilie 1902 : *„....Cît de puternici sînt aceşti oameni*, scrie acesta din urmă *(n-am spus deloc : numai abili)! Or, iată, în preajmă, inexperţii, ignoranţii, care pictează, cu atîta candoare şi dorinţă, aceste înduioşătoare orori, pentru care un şcolar ar roşi! Iată-l pe Henri Rousseau, legendarul, maestrul : dacă ar avea talent de pictor şi dacă ar şti să deseneze, ingenuitatea sa şi ardoarea sa ar face din el un om de geniu"* (Ap. H. Certigny).

* Citat fără nume de Antonina Vallentin în monografia *Picasso*.

** *„Printre alţii ar trebui să vorbim mai ales de dl. Henri Rousseau, a cărui naivitate îndîrjită ajunge la un fel de stil şi-a cărui simplitate, ingenuă, îndărătnică, are meritul de-a te face să gîndeşti, fără alt raport decît bunăvoinţa* (sic !) *la unele opere primitive. Stîngăcia sa înduioşătoare..."* etc. (Tadée Natanson, în *La Revue Blanche*, 15 iunie 1897).

un compliment, sau cu animalierii din miniaturile persane *. Trimiterile mergeau şi mai departe, pînă la artiştii din caverne **. Şi cine poate vedea o marcă de apreciere în faptul că la Salonul din 1888, Degas, agasat de un pisălog, arunca arătînd la întîmplare o pînză, tocmai pe Rousseau : *„De ce n-ar fi ăsta pictorul viitorului ?"*

Poate că singurii care au crezut din capul locului, cu nestrămutată convingere, în geniul lui Rousseau au fost, în primul rînd, generosul Wilhelm Uhde, şi, cu mult discernămînt de profesionist, pictorul italian Ardengo Soffici. Uhde şi-a dat seama exact că opera Vameşului este un miracol artistic născut în afara acelui proces dialectic în sînul căruia se dezvoltă stilurile istorice ale artei. Îl numără şi pe el printre acei *pictori cu inimă sfîntă*, pe care i-a celebrat. De fapt, este primul şi cel care deschide oficial în istoria artei capitolul picturii naive, asigurîndu-i drept de cetate alături de cea cultă.

Între kitsch şi Graal

Faţă de stilurile istorice, arta naivă constituie un fenomen de ruptură şi o noutate. Desigur că a fost practicată dintotdeauna, la periferia artei culte, ignorată de aceasta, sau confundîndu-se cu arta populară. Rousseau, prin talentul său de excepţie, dar şi datorită unui anumit climat artistic, este primul care răzbate din anonimat şi obţine consacrarea, a sa şi-a unui gen care a proliferat vertiginos, s-a industrializat pe alocuri şi, mai mult, a contaminat arta cultă uneori. Artişti şcoliţi mimează stîngăcia naivului. Este o modă. Dar nu aceştia reuşesc să convingă, iar încercările lor atestă doar un impas. Al epocii. Acelaşi care, pe alt canal, duce la diver-

* *„În Lupta leului cu antilopa de dl. Rousseau, vedem o veche temă orientală care a trecut de la chaldeeni la persani şi pe care la noi Evul Mediu n-a ignorat-o..."* (Fourcaud, în *Le Gaulois*, 17 octombrie 1905).

** *„...cerul l-a hărăzit cu o mentalitate specială, cea a artiştilor primitivi care desenau capete de zimbru pe pereţii cavernelor. Să dorim să nu facă şcoală, dar să recunoaştem loialitatea sa şi de asemenea un simţ al culorii pure cît se poate de meritoriu..."* (*L'Evénement*, 18 octombrie 1905).

sele manierisme cu cele mai diverse pretenţii teoretice. Eşec, în primul caz, pentru că cea dintîi condiţie de-a face artă naivă este, poate, aceea de-a nu dori acest lucru. Se cere pentru asta o anumită calitate spirituală, amestec de candoare, simplitate şi sentimentalism (nu *sensiblerie*). Cel care s-a bucurat de viziunea Graalului — potirul în care, spune legenda, Iosif din Arimateea adunase sînge din rana lui Isus — n-a fost preaiscusitul Arthur, ci fericitul Parsifal. „*Fericit Rousseau!*" exclama un critic (L. de Beaumont) în faţa pînzelor sale. Şi Rousseau era într-adevăr un fericit în sensul biblic.

Că arta naivă purcede din sfera kitschului este o ipoteză pe care o propunem. Admirăm în acest gen tocmai inadvertenţele în raport cu ceea ce este legiferat artisticeşte. Inadvertenţe nedeliberate, căci pentru naiv, model şi aspiraţie este arta consacrată. Dacă admitem că frumosul ideal clasic poate degenera în academism — tot kitsch : dar savant ! care nu denaturează formele ci substanţa lor intrinsecă şi ideală —, de ce n-am admite posibilitatea kitschului de-a se sublimiza în artă autentică atunci cînd lipsa unei sistematice instrucţii artistice nu poate ucide o mare forţă instinctivă de creaţie, ajungîndu-se astfel, paradoxal, ca tocmai „defectele" să nască şi să impună noi forme stilistice ? Cu atît mai mult cu cît drumul invers există : făcători de artă naivă care eşuează în kitsch.

Idealul lui Rousseau, chiar dacă domnul Clément îl îndemna să fie naiv, a fost arta academistă, cea a domnului Clément, a lui Bouguereau şi-a celorlalţi. Pe aceştia îi admira, rîvnea să-i egaleze, şi a devenit Rousseau, depăşindu-i tocmai prin ceea ce îl deosebeşte de ei, şi, faţă de ei, îl complexa.

Extraculturală şi eterogenă, arta naivă este foarte greu de delimitat. Artă naivă fac şi copiii şi nebunii ; există artişti naivi complet izolaţi între ei şi străini de mişcarea artistică oficială, alţii la marginea artei culte şi mimînd-o ; există în sfîrşit adevărate şcoli constituite, precum cea a naivilor iugoslavi. În aceeaşi sferă socotim că se includ şi producţiile unor amatori consecvenţi sau accidentali, din cele mai diverse medii, reunite de Jean Dubuffet, începînd din 1945, în aşa-numita *artă brută*. Cu ce criterii poate fi abor-

dată arta naivă e dificil de stabilit fără riscul contradicţiei. Unul ar fi profesionismul.

Desenul unui copil este artă naivă, dar copilul nu-i profesionist ci creator spontan. Ca şi nebunul. „*Simţim totuşi*, spune Malraux, *că dacă un copil este deseori artist, nu-i însă un artist. Căci talentul său îl stăpîneşte, iar el nu-l stăpîneşte. Activitatea lui e deosebită de cea a artistului prin aceea că artistul înţelege să nu piardă nimic, ceea ce copilul nu caută niciodată...*" Copilul acceptă aşadar lumea, receptiv la miracolul ei, şi-o reprezintă, dar supunîndu-i-se. „*Or, arta nu înseamnă visuri*, continua tot Malraux, *ci stăpînirea visurilor*". Un artist îşi stăpîneşte deci visurile şi le stăpîneşte dîndu-le o formă individuală, coerentă şi neconfundabilă, creîndu-şi astfel un stil. Or, stil înseamnă elaborare, şi se poate spune că ceea ce deosebeşte un naiv-amator de un naiv-profesionist este faptul că opera celui din urmă e rodul unei elaborări, ceea ce presupune conştiinţa unor mijloace în scopul afirmării unei viziuni personale şi recognoscibile în care vom descoperi stilul său. „*Se spune*, afirmă Rousseau, *că opera mea nu aparţine acestui secol. Veţi înţelege foarte bine că nu mai pot să-mi schimb maniera, care este rezultatul unei munci îndîrjite.*"

Şi-i destul să punem alături schiţele pregătitoare ale tablourilor sale şi tabloul încheiat, pentru a realiza procesul de elaborare la care le supune artistul pentru a-şi impune *maniera*.

În general, ceea ce seduce în arta naivului, la Rousseau în speţă, este marea capacitate de transfigurare a realului în imagini de miracol. Ceea ce frapează la mai toţi naivii este un sentiment feeric al lumii. Să opereze aici, prin mijlocirea artei, o nevoie obscură de compensare, prin viziunea pe care şi-o oferă, a unui Eden cathartic ? Poate că da, dacă ne gîndim că cei mai mulţi artişti naivi sînt nişte umili încercaţi de vitregiile existenţei ; poate că da, şi în cazul Vameşului, dacă ne gîndim la tot sordidul vieţii sale. Ne limităm însă la constatarea unei trăsături unificatoare, evitînd riscul speculaţiilor de ordin psihologic.

S-a acreditat în terminologia criticii noţiunea de *realism magic*, pusă în circulaţie de Franz Roh, în 1925. Iniţial, în legătură cu orientarea stilistică postimpresionistă a *Noii*

Obiectivităţi (*Neue Sachlichkeit*). Sfera noţiunii s-a extins, înţelegîndu-se prin realism magic o ieşire din temporal, visul unui paradis pierdut în care realitatea comună îşi recîştigă încărcătura de miracol. Realism magic am spune şi în cazul naivilor în general, al lui Rousseau în mod special, căci nimic mai real, mai terestru decît temele sale. Dar prin el, acest real se preschimbă în altă realitate. Teme banale, vulgare şi mic-burgheze în sine, dobîndesc un inefabil farmec poetic, devin poezie în acea zonă teoretică şi ideală a Artei în care Poezia însumează toate celelalte arte.

Şi tocmai de poezie începe să se depărteze arta epocii sale. O mai regăsim la impresionişti: viguroasă, îmbătătoare, senzuală, îndrăgostită de imanenţă, dar tocmai din acest motiv îndiguind reveriile imaginaţiei. Încă îndrăgostiţi de realitatea imediată, ei vor s-o transpună, influenţaţi de doctrinarii naturalismului literar, în clipa ei imperceptibilă ochiului obişnuit, şi fugară. *Nuferii* lui Monet, care prefigurează arta abstractă, sînt admirabili prin picturalitatea lor, dar cu nuferii lui Rousseau poţi împodobi închipuitul paradis din zilele Genezei.

Nu lipseşte un oarecare fior poetic nici în pictura simbolistă, ale cărei veleităţi metafizice o situează la polul opus imanentismului impresioniştilor, *„paraziţi ai obiectului"* cum îi numeşte Odilon Redon. *„Toată originalitatea mea,* spune tot Redon, *constă în a face să trăiască omeneşte făpturi neverosimile, punînd, pe cît cu putinţă, logica vizibilului în slujba invizibilului."* Dar tocmai această deliberare teoretică minează poezia cu artificiile intelectualismului.

Efortul postimpresioniştilor de a reapropia pictura de real este tot o *cosa mentale.* Prea cerebrali, ei distrug acea fuziune dintre afectivitate şi intelect ce trebuie să guverneze, în ideal, marea artă — o fuziune în care, folosind o fericită exprimare a lui Jean Grenier, *sentimentele devin idei profunde.* Ambiţia lui Cézanne de a-l reface pe Poussin după natură îi înfrînează pînă-ntr-atît romantismul temperamental, încît îl duce la un lirism calculat şi rece. Este un pictor parnasian. Progresiv, scientismul secolului se infiltrează în artă. Seurat, Signac vor să aplice în pictură teoriile fizicienilor (Chevreul, Sutter, Rood). Căutările tehnice ameninţă sufletul picturii, căci iscusinţa tinde să înlocuiască sentimen-

tul. Artiştii devin teoreticieni. Un dimon heraclitic pare să aţîţe mereu o nestăvilită frenezie novatoare. Consecinţa inevitabilă este o suprasaturare de intelectualism şi, printr-un joc firesc de echilibrări dialectice, nevoia de a-l nega. Gauguin o face însă tot din perspectiva intelectului; Rousseau, precum Parsifal, printr-un fel de iluminare, ce n-are nimic volitiv. El restituie pictura Poeziei, chiar dacă uneori, din exces sentimentalist, pictează doar romanţe. Dar din ce se naşte vraja şi marea sinceritate a lirismului său, forţă de convingere care te integrează nemijlocit în lumea lui feerică? Marea lui ispititoare este tot natura, aceeaşi de care străluciţii săi contemporani se apropie şi ei. Dar cu înverşunare de luptători. Între ei şi natură este prezent întotdeauna propriul lor orgoliu demiurgic. Vor s-o stăpînească şi s-o reorganizeze, şi voinţa de posesie naşte mereu distanţă. În timp ce naivul Vameş se apropie de ea cu umilinţă. Vrea numai s-o *„redea"*. Şi natura, generoasă, îi dezvăluie una din infinitele ei feţe, cea pe care el însuşi o poartă în inima lui iubitoare.

Pe un drum deschis

Cu carnea întristată în faţa *cărţilor, citite toate,* Mallarmé visa o *„exotică natură"*, *beţia păsărilor între marea neştiută şi ceruri,* şi-şi cîntă visul în poemul *Briză marină.* O nevoie imperioasă de evadare obsedează imaginaţia poeţilor în amurgul obosit al celui de-al XIX-lea secol. Poate că undeva mai există, totuşi, *lenevoasele insule* evocate de Baudelaire, *unde natura dăruieşte arbori ciudaţi şi fructe savuroase!* Cu condiţia să ai energia să le cauţi. Altminteri, artistul e condamnat la ofilire în clima rarefiată a estetismului decadentist, artificial, excentric şi nevrozat, asemenea lui Des Esseintes, eroul lui Huysmans din *„À Rebours"*. Rimbaud găseşte energia de-a evada, renunţînd pentru aventură la însăşi vocaţia sa de artist: *„Părăsesc Europa. Aerul marin îmi va arde plămînii; clime pierdute mă vor tăbăci"*. Pictori şi scriitori, mai tîrziu, în prima jumătate a secolului nostru, vor găsi în evadarea spre alte orizonturi şi primitivism posibilitatea unei revitalizări, şi-o vor teoretiza.

Ispita exoticului e mai veche. Altfel nuanţată în secolul al XVIII-lea, sau în prima jumătate a celui de-al XIX-lea, la Delacroix, de pildă. Călătoria este încă divertisment al curiozităţii. Pentru Gauguin, a devenit refugiu şi salvare şi înseamnă refuz total al civilizaţiei europene. *„De-ar veni odată ziua... cînd mă voi abandona pădurilor de pe o insulă în Oceania, pentru a trăi acolo extazul, pacea şi arta"*, scrie el într-o scrisoare către soţia sa. Pînă atunci, descoperă în Bretania, la Pont-Aven, frumuseţea simplă şi patetică a răstignirilor cioplite de aspre mîini ţărăneşti. Aici găseşte *„sălbaticul"* şi *„primitivul"* pe care le opune *„grecescului"*, *„marea eroare"*, *„oricît poate fi de frumos acesta"* şi recomandă : *„Să-i aveţi totdeauna în faţa voastră pe persani, pe cambodgieni şi un pic egipţienescul"*. Gauguin respinge *grecescul* privindu-i întristat degenerarea în kitsch academist, şi caută o spiritualitate pe care n-o mai poate afla într-o Europă vlăguită sufleteşte. În lumea barbară descoperă izvoarele reîntineritoare ale primitivismului. Interesul pentru primitiv înfloreşte. Exista deja ; întîi apăruseră piese răzleţe de artă primitivă, mai demult, dar nu privite ca artă ci ca simple ciudăţenii exotice. Apoi se constituie preocuparea ştiinţifică, organizată, a etnologilor ; se înfiinţează muzee de obiecte primitive. O curiozitate intelectuală în determinarea căreia expansiunea colonialistă joacă un rol, dar care, sub anumite manifestări, constituie şi un simptom de mentalitate barochistă într-un moment de saţietate intelectuală şi de criză spirituală. Ca pe vremurile barocului tîrziu, drăcoveniile adunate în odăile cu minunăţii (*Wunderkammern*) ale excentricului Rudolf al II-lea, la Hradčany.

Primitivul nu este depistat numai pe alte meridiane, ci şi în interior, în arta populară şi în diverse producţii extraartistice, seducătoare prin insolitul lor. În sfera acestui interes se cantonează desigur intenţia amintită a lui Remy de Gourmont. Acest interes minează mentalitatea excesiv conservatoare, creează acea deschidere necesară şi climatul prielnic tolerării şi mai tîrziu acceptării lui Rousseau. Fără această circumstanţă, ieşirea lui din anonimat, cu toate tribulaţiile implicate, n-ar fi fost posibilă. Aceeaşi deschidere care netezeşte drumul înţelegerii sale călăuzeşte însăşi vocaţia sa. Produs al unei mode, Rousseau se va hrăni el însuşi, ca artist,

cu această modă. Ea răspunde unei propensiuni lăuntrice, şi-o împlineşte. În schimb el o va sublimiza şi va prelungi în artă ceea ce, ca simplă modă, era oricum hărăzit efemerului. Întîmplările fabuloase auzite la regiment de la camarazii săi întorşi din nefericita expediţie în Mexic vor fi fost aruncat în sufletul tînărului provincial visător primele seminţe ale farmecului exotic în imagini de jungle mirifice pline de fascinante primejdii.

Spectacolele oferite de pavilioanele exotice, cu reconstituiri de sate anamite şi arabe, contemplate îndelung la Expoziţia Universală de la Paris, în 1889, produc o puternică impresie asupra lui, reînviind, probabil, amintirea povestirilor auzite la regiment şi pe care o va transpune numaidecît într-un vodevil : *O vizită la Expoziţia din 1889*. Din 1891, doi ani mai tîrziu, datează prima sa pînză cu o scenă de junglă : *Surprins*. Este un pas. Cu timpul, această temă va reveni tot mai frecvent, obsedantă. Pretîndu-se la joaca amicilor literaţi, va încuraja legenda în care îl vor învălui, se va identifica, niţel mucalit, niţel convins, cu viteazul soldat Rousseau hălăduind prin jungla mexicană.

Un anarhist

Pe data de 1 decembrie 1863, un furier al regimentului 51 infanterie din Angers notează în fişa recrutului Henri Rousseau : *„Înălţime : 1 m 65. Faţa : ovală. Ochi : negri. Nas : potrivit. Gură : potrivită. Bărbie : rotundă. Păr şi sprîncene : castaniu închis. Semne particulare : urechea stîngă tăiată."* În decembrie 1907, numitul Henri Rousseau, amestecat din prea marea lui naivitate într-o escrocherie cu cecuri fără acoperire, este descris într-un raport al poliţiei precum urmează : *„În vîrstă de 63 de ani, dar nepărînd în realitate decît de 50 pînă la 54. Statură mijlocie, 1 m 65 aproximativ, corpolenţă normală, părul castaniu închis şi foarte încărunţit, mustaţă destul de stufoasă şi nu prea lungă, castaniu închis, aşijderi foarte încărunţită, figură obişnuită, tenul palid cu cîteva pete roşietice, ochii puţin înfundaţi, umblă cu capul înainte, înfăţişarea unui om bolnăvicios ;*

comportări obişnuite, poartă părul scurt în prezent în timp ce pe vremuri îl purta lung".

Cei patruzeci şi patru de ani închişi între aceste două fişe signaletice conţin existenţa unui om şi a unui artist. Asupra omului vom zăbovi întîi, pentru a înţelege mai bine artistul, căci nu putem concepe ruptură între unul şi altul, ci unitate dialectică legată prin nenumărate fire mai evidente sau mai ascunse, şi care, în cazul privilegiat al artistului, face din creaţie prelungirea sublimă a omului. Uneori, într-un contrast atît de frapant, încît asocierea imediată între omul cunoscut şi artist pare neverosimilă. Ce distanţă, mai ales în cazul Vameşului, între existenţa de-o banalitate ucigătoare şi fastul misterios şi feeric al tablourilor sale! Şi ne întrebăm atunci în mod firesc dacă nu cumva, precum spuneam, opera nu îndeplineşte o funcţie compensatoare, dacă nu este răscumpărarea frustraţiilor trăite de om, cu atît mai mult în cazul lui Rousseau, artist prin excelenţă liric.

Tot ce se adună în viaţa lui exterioară este cumplit de cenuşiu şi de neîmplinit, mereu îndoliat de pierderea fiinţelor celor mai dragi inimii sale. Întîi, rînd pe rînd şase copii din şapte cîţi avea *, apoi prima lui soţie, Clémence, „*...biata mea soţie*, cum va scrie el însuşi, *care a părăsit acest pămînt atît de aspru pentru unii, după douăzeci de ani de uniune pură şi sacră, netrăind decît unul pentru altul, chiar cum spuneau părinţii noştri, astfel ne aduceam reciproc fericire. Ah! da, aceşti douăzeci de ani au fost fericirea vieţii mele...*". Îi urmează, mai tîrziu, cea de-a doua soţie, Joséphine. Către sfîrşitul vieţii, se îndrăgosteşte de Léonie V., o domnişoară tomnatică de cincizeci şi patru de primăveri, „*sinistra Léonie*", cum o numeau prietenii săi, şi faţă de care nutreşte zadarnice speranţe matrimoniale **. Tatăl domnişoarei, pe care Rousseau,

* Henri Certigny în admirabila reconstituire a biografiei lui Rousseau, pe care am consultat-o cu mult folos, notează o mică eroare pe care o face chiar Rousseau cînd afirma acest lucru într-o scrisoare către judecătorul de instrucţie: în realitate îi muriseră cinci copii, nu şase.

** Mai elocventă decît orice comentariu ni se pare această scrisoare din 19 august 1910, adresată Léoniei, şi din care transcriem: „*Scumpa mea Léonie, Ţie toate gîndurile mele. Înainte de-a mă culca, ţin să-ţi spun două vorbe în legătură cu acea reflecţie pe care ai făcut-o la adresa mea la Vincennes cînd stăteam pe-o bancă aşteptînd tramvaiul. Mi-ai*

deşi sărac, o copleşeşte cu daruri, nu vede în el un ginere serios. Din acest moment al vieţii sale datează faimoasa întîmplare povestită de Ambroise Vollard, cînd Vameşul îi cere un certificat de artist pe care să i-l prezinte tatălui amarnic. Fără să-l înduplece, dealtminteri.

Nimic pe plan social nu răscumpără tribulaţiile sale sentimentale. Ce satisfacţie pot aduce douăzeci şi doi de ani de funcţionăreală la Accize, cu o leafă de nimic din care trebuie să-ţi plăteşti şi luxul de-a picta, îndatorîndu-te pînă peste cap? Condiţiile în care trăieşte sînt de-a dreptul mizere. Două fotografii de epocă înfăţişează magherniţa fără apă, fără lumină, din strada Vercingetorix, nr. 3, „*atelierul*" său în aşa-numita *Curte a miracolelor*. Întîi strada, veche, îngustă, sordidă, cu case de lemn cu un singur etaj. Pe trotuare, lăzi; la ferestre, rufe care atîrnă. Apoi, intrarea în atelier: o scară de lemn ce urcă în bezna primului cat direct de pe trotuarul pavat cu pietre cubice. Deasupra cadrului uşii, care lipseşte, o mulţime de ţevi paralele, cu cine ştie ce rosturi. În stînga lui, o nişă cu nişte ghivece amărîte, iar în dreapta, jos, chiar în zid, o cişmea.

spus că dacă tot nu sînt bun de nimic pentru tine, sînt bun cel puţin de bufon. Cine-i vinovat dacă nu sînt bun de nimic din punctul de vedere al coabitării? Crezi oare că eu nu sufăr, crezi oare că n-aş fi fericit să încerc mai des acele senzaţii de dragoste pe care le simţim atunci cînd două fiinţe se iubesc cum ne iubim noi doi, senzaţii firesti, şi femeia ca şi bărbatul nu trebuie să-şi interzică dreptul la ele de vreme ce natura ne-a făcut astfel, ne-a creat unul pentru celălalt. Hristos spunea: «Orice copac sau orice făptură care nu rodeşte nu-i folositoare». Aşadar noi trebuie să procreăm, dar la vîrsta noastră n-avem ce ne teme din pricina asta. Da, tu una mă faci să sufăr mult, căci din fericire eu mă simt încă în putere. Să ne unim şi vei vedea dacă sînt incapabil să te servesc. Din partea ta, să nu fii atît de rece cu mine, nu-mi sfîşia inima cînd mă apropii să te mîngîi, tu fiind ursuză şi neraspunzînd avansurilor mele decît cu părere de rău şi văicăreli. Şi de ce să te porţi aşa cu mine, de vreme ce ne cunoaştem în această privinţă, de vreme ce ne iubim... Înţelege că ai putea fi liniştită în interiorul nostru, să nu mai umbli la alţii, să fii adorată, răsfăţată de Henri al tău care te iubeşte atît. De ce încă o dată să ne prilejuim atîta suferinţă, atîtea reproşuri neîntemeiate, de ce să trăim aşa despărţiţi (...) Astfel am mai fi putut petrece mîine împreună o duminică plăcută, fericiţi, nespus de fericiţi, ei bine! nu, în locul bucuriei din inimile noastre, vom avea parte de tristeţe, în loc să ne plimbăm, să respirăm aerul curat de cîmp, amîndoi împreună, vom fi despărţiţi, departe unul de altul, şi tu găseşti că aşa-i bine..."

Interiorul în care pictează nu-i cu nimic mai prejos, aşa cum îl văzuse poetul Léon-Paul Fargue: *„Odaia care îi slujeşte drept atelier se află în fundul unui coridor. Fereastra cu perdele murdare se deschide spre un morman de cărbuni. O sobă rotundă cu un burlan care urcă drept în tavan, un soi de laviţă care trebuie să fie patul, şi rămăşiţele unui mobilier ponosit pierdut într-o dezordine, într-o jale de om singur. Sub pat se zăreşte un ceaun de fontă cu tocana gătită lunea de portăreasă şi care trebuie să-i ajungă toată săptămîna. Ar fi sinistru dacă, pe pereţi, drapele uriaşe, franţuzeşti şi ruseşti, n-ar fîlfîi bucuria lor de culori. Pe jos, întoarse către perete, cîteva pînze. Fargue ia una: o faţă prelungă de femeie tristă, în mărime naturală. Este portretul Clémencei, soţia Vameşului, «brava lui iubire» moartă de aproape zece ani"* *.

Toate încercările de-a ieşi din această mizerie sînt sortite eşecului. Zadarnic îşi încearcă norocul participînd la diferite concursuri: pentru decorarea primăriei din Bagnolet, a celei din Vincennes, şi, în sfîrşit, a sălii de festivităţi din Asnières; zadarnic oferă primăriei din Laval spre cumpărare, în 1898, tabloul *Ţiganca adormită: „...îl voi lăsa de la 2000 la 1800 de franci căci voi fi fericit ca oraşul Laval să aibă o amintire de la unul dintre copiii săi"*.

Pentru a desprinde caracterul şi mentalitatea omului care a trăit în aceste condiţii, un document edificator şi explicit ni se pare a fi unul dintre cele trei vodeviluri pe care le-a scris, pentru că, în felul său, Rousseau este un artist complet, cultivînd, pe lîngă pictură, muzica şi literatura. Piesa la care ne referim se numeşte *Răzbunarea unei rusoaice orfeline* şi însuşi titlul este destul de elocvent pentru a ilustra conţinutul acestei melodrame foarte Belle-Epoque. Caracterul schematic al personajelor construite pe trăsături morale imuabile şi opuse, cei buni de-o parte, cei răi de cealaltă (încă n-a apărut Gide ca să pulverizeze caracterele), intriga şi deznodămîntul, în care binele şi virtutea triumfă, vădesc optica naiv maniheistă a autorului, străină de nuanţele complicate ale psihologiei abisale. Pe acest maniheism s-a organizat, desigur, unitatea lui morală şi acea energie sufletească ce se păstrează vie, fierbinte, pînă la sfîrşitul vieţii.

* Descriere dintr-un articol semnat de Georges Reyer în *„Match"* (15 aprilie 1960) şi citată de Henri Certigny.

În ciuda avaniilor vieţii, Rousseau nu-şi pierde frumoasele trăsături de caracter şi, în primul rînd, o mare deschidere de plan afectiv. *„Din fericire,* scrie el într-una din suplicaţiile sale către judecătorul de instrucţie, *iubeam totul în jurul meu, pe bună dreptate; de aceea conduita mea n-avea ce să-şi reproşeze..."* Timid şi retras din fire, n-a devenit mizantrop şi nu s-a uscat sufleteşte. La vîrsta de şaizeci de ani mai putea suferi din dragoste. Cei care l-au cunoscut nu omit să sublinieze cumsecădenia lui funciară. Din puţinul pe care îl are găseşte prisosul cu care să-i ajute pe săracii din cartier. Sufletul său nu ştie ce e ura: *„Eu nu urăsc, eu nu urăsc..."*, îi declară el lui Roch Grey. În afară de Matisse, care îl înfuria: *„Dacă ar fi măcar amuzant... Dar e trist, dragul meu, e îngrozitor de urît! Uite, prefer asta, şi privea reclama unui parfum din care îi surîdea o mutriţă drăgălaşă, înfloritoare şi nostimă"*. *

Sociabil dintr-o mare nevoie de comunicare, organiza în atelier serate muzicale cu un program de polci, mazurci, valsuri, la care amicii umili din cartier stăteau cot la cot cu Apollinaire, Marie Laurencin, Georges Duhamel, René Arcors, Jules Romains, Max Jacob, Picasso şi alţii. Om cu simţul ceremoniei, lansa invitaţii cam astfel concepute: *„D-l Rousseau vă roagă să binevoiţi a onora cu prezenţa domniei-voastre şi a vă da concursul la serata strict familială şi artistică, ce va avea loc sîmbătă..."* semnat: *H. Rousseau*, şi menţiona: *„comunicaţi şi prietenilor"*.

Marea lui naivitate era dublată, firesc, de-o credulitate pe măsură. Şi Wilhelm Uhde şi Apollinaire amintesc de povestirea Vameşului care se plîngea că la Accize, în timpul serviciului de noapte, îi apărea o fantomă care îşi bătea joc de el, îi dădea cu tifla şi trăgea vînturi puturoase, şi pe care degeaba încerca s-o doboare cu focuri de puşcă. Sau o altă întîmplare, tot atît de chisnovată, pe care o relatează Henri Perruchot: *„La Accize, Rousseau s-a remarcat prin capacităţile sale limitate... Puţin comunicativ, nefăcînd nimănui confidenţe, nevorbind prea mult, se bucura de faima*

* Ap. Henri Certigny.

de nătărău şi, din cînd în cînd, colegii săi îi jucau tot soiul de feste pe care le îndura fără să crîcnească şi chiar fără să-şi dea prea bine seama, pare-se. Astfel, într-o noapte, în hala de vinuri, au cocoţat printre butii un schelet, pe care îl mînuiau trăgînd de sfori. Zărind scheletul, Rousseau nici n-a clintit. Părînd a socoti prezenţa lui cît se poate de firească, l-a interpelat şi cu multă amabilitate a mers pînă la a-l întreba dacă nu-i este sete". Nu ştim cît de adevărată este reacţia lui, aşa cum a trecut în legendă, şi dacă nu cumva a fost el mai hîtru decît ceilalţi, căci candoarea nu exclude simţul umorului. Şi-apoi anecdotele schematizează. Nu-i mai puţin adevărat că blajinul Rousseau are şi o faţetă mai feroce. E drept că tot anecdota ne-o relatează. Se spune astfel că în tabloul *Războiul*, leşul din dreapta, căruia un corb îi ciuguleşte un ochi probabil, l-ar reprezenta pe jupîn Tensorer, bărbatul legal al Joséphinei, amantul gelos răzbunîndu-se astfel — tot el — pe soţul indezirabil. Cert este că Gustave Coquiot, care l-a cunoscut pe Rousseau, completează realist o imagine pe care n-am vrea s-o îndulcim convenţional : *„Este desigur foarte comod să-l vedem astfel, pentru că a pictat tablouri blînde, toate pline de-o candoare angelică. Dar nu acesta-i adevărul ; toţi care l-au cunoscut foarte bine pe Rousseau au păstrat amintirea unui bonom insuportabil în unele zile, şi a cărui răutate depăşea atunci orice limite ! Aşa este ; şi dealtfel asta n-are nici o importanţă*".

Atîta neşansă în viaţă, chiar dacă nu modifică structural un om, nu poate să nu nască în el un justificat sentiment de revoltă, acelaşi pe care trebuie să-l vedem, în fond, şi în feeria operei sale — supremă revanşă.

„...De vreme ce sînt încolţit, îi scrie el lui Apollinaire, *trebuie să le dovedesc unor oameni mărginiţi, care nu vor să înţeleagă decît tot ce-i rău, şi care nu caută decît să lovească în mine, că nu sînt ceea ce gîndesc ei. Am suferit mult în inima mea...*" (5 martie 1910). Şi într-altă scrisoare, din 11 martie 1910 : *„...Am trimis tabloul meu cel mare, toată lumea îl găseşte reuşit, cred că vei desfăşura talentul tău literar şi că mă vei răzbuna pentru toate insultele şi afronturile suferite. Ştiu de la Picasso că faci critică artistică în* L'Intransigeant..."

Cum îl răzbuna Apollinaire atunci, s-a văzut. Revolta şi-o canalizează şi pe plan politic, dar tot la modul sentimental. Pe Robert Delaunay îl încredinţează într-o zi foarte confidenţial : *„Ştii, Robert, eu sînt anarhist*" *. Este iarăşi drept că anarhistul Rousseau nu-i lipsit de vanitate socială. Îi plac titlurile, jinduieşte — şi cine să i-o reproşeze ! — după gloria oficială din care se înfruptau atît de bine ajunşii pictori academişti, idolii săi, ar vrea să fie bogat. Dar asta nu-l împiedică să profeseze opinii revoluţionare, este radical-socialist şi francmason, dintre cei mărunţi, bineînţeles. Contradicţia este omenească şi nu puţin artişti au profesat-o.

Epilogul acestei vieţi de obidit se petrece în singurătatea spitalului, de care se temuse atît de mult. În zadar o imploră pe *„sinistra Léonie*" să-l viziteze la patul de moarte. Citind relatările celor care au asistat la ultimele clipe de viaţă ale Vameşului Rousseau, Georges Guilhermet, avocatul care îl apărase la proces, povesteşte : *„În delirul său, rostea, se pare, cuvinte de-o elocvenţă tragică. Spunea că vede pe Dumnezeu, serafimii, arhanghelii, cetele îngereşti. I se părea că aude o muzică cerească, o orchestră divină de viole, harfe, alăute şi teorbe. Pleca să picteze stelele, planetele, toată bolta cerului*".

Şapte persoane, printre care şi Signac, îl însoţesc pe ultimul drum, la groapa comună din Bagneux, urmînd dricul tras de doi cai albi îndoliaţi cu soluţie de hipermanganat. În 1911, Robert Delaunay şi domnul Quéval, credincioşi prieteni, au transportat rămăşiţele pămînteşti ale Vameşului Rousseau într-o concesiune pe treizeci de ani. Brâncuşi şi Ortiz de Zarate vor grava pe mormînt epitaful compus de Apollinaire şi scris cu creionul :

Drăguţule Rousseau, tu ne auzi
Noi te salutăm
Delaunay soţia lui domnul Quéval şi cu mine
Îngăduie ca bagajele noastre să treacă nevămuite pe poarta cerului
Noi ţi-aducem pensule culori pînze
Pentru ca răgazurile tale sacre în lumina reală
Să le petreci pictînd ca şi atunci cînd mi-ai făcut portretul
Chipul stelelor.

* Cf. Henri Certigny, *Robert Delaunay* în *Les Lettres françaises*, 21—28 august 1932.

Donjuanism şi magie

„*Noi*, îi spunea odată Rousseau lui Picasso, *sîntem cei doi mari pictori ai epocii, tu în genul egiptian, eu în genul modern*". Nici o exegeză a Vameşului nu omite să citeze aceste cuvinte. Nu ne încumetăm să le descifrăm sensul, criptic pentru noi. Artiştii adoră genul sentenţios şi-l practică deseori cu toată certitudinea explicabilă şi necesară pentru a ascunde incertitudinea care îi sfîşie. Ce înţelegea Rousseau prin „*modern*" şi „*egiptian*" rămîne la latitudinea comentatorilor subtili, dar credem că nu-i cazul să-l socotim pe Rousseau mai subtil decît era. Nu subtilitatea este meritul său. Cert ni se pare totuşi că această afirmaţie poate avea temeiul ei, căci pentru a putea propune un cadru al artei în epoca noastră, raportările la aceşti doi pictori ni se par obligatorii. Opoziţia este totală şi ilustrativă. Mînat fără răgaz, de un hybris neiertător, Picasso este un artist de tip heraclitic, am spune, şi ne dă măsura convulsiilor permanente în care trăieşte arta zilelor noastre. „*Un tablou*, îi declara el lui Christian Zervos într-un interviu din 1935, *nu este gîndit şi decis dinainte. Pe măsură ce se realizează, el se schimbă odată cu gîndurile. Şi cînd este gata, el continuă încă să se schimbe potrivit cu starea de spirit a celui care se întîmplă să-l privească. Tabloul are o viaţă asemenea unei fiinţe, suferind schimbările ce ne sînt impuse zi de zi de către viaţă*". Cu alte cuvinte, cum tot el precizează, tabloul este „*o sumă a distrugerilor*". Picasso nu-i, ca atare, un artist cu o viziune coerentă. Stabilitate, continuitate, unitate, iată noţiuni la care e cu totul inaderent, şi această inaderenţă este simptomatică pentru întreaga artă modernă. El este un Don Juan al artei şi donjuanismul său poate fi deopotrivă căutare disperată a absolutului sau nihilism absolut. Dealtminteri, una şi alta nu se exclud. Şi acest donjuanism îl pierde la un moment dat, lăsînd mîinii geniale prea multă libertate în detrimentul spiritului. La ce bun, îţi spui în cele din urmă, atîta efort de inventivitate pentru a redescoperi ceea ce era de mult descoperit ?

E destul să răsturnăm sensul celor spuse de Picasso pentru a-l defini, la celălalt pol, în opoziţie, pe Rousseau, pictor,

prin simetrie, de tip eleat. Rar artist mai dezinteresat de invenţie, mai impermeabil la ceea ce este, folosind o vorbă a lui André Lhote, „*isteria tehnică*" a artei moderne ; rar artist mai stabil şi mai unitar în viziunea sa.

Rousseau este un pictor fără evoluţie progresivă, dat odată şi pentru totdeauna de la bun început. O spunem gîndindu-ne la spiritul operei sale în care fiecare tablou e un adaos ce se încorporează armonios în acest spirit, îl potenţează, nedistrugînd nimic din construcţia anterioară, aducînd doar, din punctul de vedere al execuţiei, unele plusuri de experienţă meşteşugărească.

Alcătuind un muzeu imaginar al unora dintre capodoperele sale, vedem că O *seară de carnaval* datează din 1886, *Eu-însumi — Portret-peisaj* din 1890, *Războiul* din 1894, *Ţiganca adormită* din 1897, *Îmblînzitoarea de şerpi* din 1907, *Docarul d-lui Juniet* şi *Jucătorii de fotbal* din 1908, *Visul* din 1910. Ele, şi altele necitate, acoperă deci cam întreaga cronologie a creaţiei sale. Atîta unitate şi consecvenţă justifică într-adevăr opinia, mai veche şi mai nouă, a celor care l-au cunoscut, a unor artişti şi a unor critici, potrivit căreia el este un creator care, din punct de vedere psihologic, nu aparţine epocii noastre.

„*Cum putea oare acest pictor din Evul Mediu să-şi dea seama de natura unui cec*" ? întreba în faţa juraţilor avocatul Georges Guilhermet, la procesul ce judeca afacerea cecurilor fără acoperire. „*Pictura sa*, continua el, şi *chiar inteligenţa sa datează dintr-o epocă în care nu se ştia ce sînt cecurile. Voi mai adăuga un fapt care confirmă caracterul naiv al acestui om. Cînd domnul judecător de instrucţie a văzut tablourile inculpatului, pe care i le-am arătat, şi-a dat seama că încarcerase un primitiv în toată accepţiunea cuvîntului...*" (9 ianuarie 1909).

Ardengo Soffici îl compara cu Uccello. Ca şi acesta, Rousseau trăind „*într-o lume stranie, fantastică şi reală în acelaşi timp, prezentă şi depărtată, cînd rizibilă, cînd tragică ; ca şi acesta complăcîndu-se în abundenţa luxuriantă a jerbelor, fructelor şi florilor, în tovărăşia imaginară a unor animale, fiare crunte şi păsări ; ca şi acesta îşi petrece viaţa muncind neştiut, recules şi răbdător, salutat cu rîsete şi huiduieli ori*

de cîte ori iese din singurătatea sa pentru a arăta lumii rodul trudei sale" (*La Voce*, septembrie 1910, *Mercure de France*, 16 octombrie 1910). Dealtfel, Henri Rousseau îl admira pe Uccello. În legătură cu acesta, Vasari, enumerînd cîteva detalii ce apar în *Diluviul Universal* de la Chiostro Verde, din Florența, pomenește de un leș căruia un corb îi ciugulește ochii. O coincidență anecdotică, dacă ne amintim detaliul asemănător din *Războiul* lui Rousseau. Același tablou ne-a mai oferit o surpriză : frapanta sa asemănare cu o imagine a *Înfricoșatei Morți*, din arta primitivă românească, așa cum se vede ca detaliu în pictura votivă a unei biserici din Oltenia, de la Fărțățești-Dozești (1839). La rîndul său, André Lhote îl considera pe Rousseau *„un primitiv fără slujbă într-o epocă în care poporul nu mai are ochi decît pentru reprezentările cele mai fals rafinate și aventurile mondene. În Evul Mediu el ar fi încîntat mulțimea și ar fi dat sfinților și donatorilor o imagine frustă, dar plină de noblețe"* (*La Nouvelle Revue Française*, 1 noiembrie 1923). Adolphe Basler repetă și el afirmația celor care îl considerau pe Rousseau *„un Cimabue inconștient"* (*L'art vivant*, 15 octombrie 1926), iar Kenneth Clark scrie, în 1950 : *„Niciodată pînă la Rousseau, pe cît știm, vreun pictor mare n-a nesocotit cu totul stilul sau stilurile epocii sale, pictînd instinctiv în maniera folosită cu patru sute de ani în urmă"*. În sfîrșit, în 1972, Pierre Descargues face trimiteri insistente la maestrul transilvănean, din secolul al XV-lea, Toma din Cluj.

Sigur, o seamă de amănunte din tablourile sale indică zilele noastre, sînt accesorii tehnice din această epocă. Dar, printr-o ciudată transfigurare, nici avioanele, nici zepelinele, nici baloanele, nici coșurile uzinelor cu panașul lor de fum, nici stîlpii de telegraf, nici castelele de apă, nici turnul Eiffel nu par din aceste timpuri. Le-am vedea foarte ușor împodobind paginile vreunui vechi manuscris pe pergament pe care cine știe ce năstrușnic meșter din vechime închipuia drăcovenii zburătoare și cîte altele. Ca niște jucării feerice le privea desigur și Vameșul în iscusita lui zăbavă, și nu ca semne ale unei noi ere în civilizație. Cu anumită detașare, căci într-o epocă de industrializare dezlănțuită, Henri Rousseau asimilează și supune mașinismul trebuințelor viziunii

sale. Nu i se socotește nicidecum tributar. E destul să ne gîndim la atitudinea, foarte apropiată, în timp, a futuriștilor, atît de asimilați, ei, mașinismului, închinîndu-se cu Marinetti în frunte Dumnezeului-Viteză și proclamînd că un automobil de curse este mai frumos decît *Victoria din Samotrace*. *Primitivismul* său denotă un artist fără conștiință istorică aparentă și aceasta mi se pare a fi o altă trăsătură care îl înglobează în categoria artiștilor așa-numiți naivi. Operația la care supune Rousseau aceste detalii *„istorice"* este aceea, într-un termen ad-hoc, de atemporalizare. Peisaje citadine foarte exact de epocă încremenesc dintr-o dată, sub magia penelului său într-un straniu Nicăieri cum numai un poet poate imagina. Fie că e vorba de *Vederea insulei Saint-Louis luată de pe cheiul Henri IV*, de o *Fabrică de scaune*, de imagini din cartierul Malakoff sau de-o *Alee în parcul Saint-Cloud*, de-o umilă nuntă mic-burgheză, de *Viaductul din Auteuil* sau de *Pasarela din Passy*, de *Țiganca adormită* în deșertul parcă selenar sau de *Îmblînzitoarea* care farmecă șerpii într-un peisaj de *„paradis parfumat"* cum ar spune Baudelaire, de junglele în care zburdă sprintene maimuțe și papagali cîrcotași, fiare blînde sau ucigașe, tot și toate creează panorama unei alte realități. Aici nimic nu se contrazice, ci se încorporează organic. Și nu ne-am mira dacă perspectiva unui peisaj parizian s-ar prelungi într-o livadă de portocali, sau dacă într-un luminiș tropical s-ar înălța, semeț, Turnul Eiffel. Faptul că o femeie goală stă tolănită pe-o canapea stil Louis-Philippe în plină junglă și ascultă cîntecul din fluier al unui vrăjitor sub priviri înminunate de feline, printre fastuoase corole albastre, roze, galbene, e cît se poate de firesc. Lui André Dupont, Henri Rousseau îi explica de ce a introdus canapeaua în junglă : *„Femeia care doarme pe canapea visează că a fost transportată într-o pădure și că aude sunetele muzicii. Acesta e motivul pentru care canapeaua este reprezentată în tablou"* (1 aprilie 1910). Visează și ea precum însuși Vameșul se visa poate în realitatea de vis pe care a creat-o. Și visele sale se pot hrăni din orice : imagini reținute în timpul plimbărilor sale prin Jardin des Plantes, cărți poștale, cromolitografii, acel album pentru copii editat de Galeries-Lafayette cu titlul *Album des bêtes*

sauvages (Albumul fiarelor sălbatice), periodice ca *L'Univers illustré*, *Le musée des Familles*, *Le Magazin pittoresque* (fondat în 1833, și din care se inspira și Cézanne) ce publicau aventurile ilustrate ale unor exploratori, gravuri cu peisaje exotice din Africa, cele două Americi, Islanda sau Australia, animale sălbatice și multe alte vrednice de-a fi transfigurate în reveriile sale. Dar preluîndu-le, el le potențează calitativ descoperind astfel în realitatea exterioară realitatea ascunsă în inima lui de poet și trăind, regește, în ciuda mizeriei sale materiale, bucuria magică a faptului că realul există și însuflețește celălalt real, din el însuși — oglinzi puse față în față și care își răspund. Aceasta pentru că, spunînd cum odinioară Paracelsus, *nu ochiul îl face pe om să vadă, ci, dimpotrivă, omul face ca ochiul să vadă.* Prin calitatea alcătuirii sale lăuntrice. Despre această potențare calitativă vorbește și Novalis cînd explică în ale sale *Fragmente magice* ce înseamnă romantism : *„a da vulgarului un sens sublim, obișnuitului un aspect misterios, cunoscutului demnitatea necunoscutului, finitului aparența infinitului...“*.

O asemenea capacitate de transfigurare presupune o mentalitate cu totul aparte, cel puțin bizară într-o civilizație industrială, o spiritualitate de tip primitiv, prelogică, și magică. Vederile politice progresiste, pur sentimentale, nu-l împiedicau de pildă pe Rousseau să creadă în spiritism și în fantome. Într-o zi, în timp ce lucra la un peisaj, povestește Wilhelm Uhde, Rousseau îl întrebă : *„N-ai văzut cum mi s-a mișcat mîna ?“ „E foarte firesc, Rousseau, de vreme ce pictai“*, spuse Uhde. *„Nu*, răspunse el, *ci pentru că biata nevastă-mea era aici și îmi călăuzea mîna. N-ai văzut-o, n-ai auzit-o ? «Curaj, Rousseau, îmi spunea ea. Ai să-l duci la bun sfîrșit».“*

Dora Vallier citează și ea relatarea unui pictor (P.S.), căruia Rousseau îi spusese că într-o zi, în timp ce picta un subiect fantastic, a trebuit să deschidă fereastra căci simțea cum îl cuprinde frica.

Alt amănunt care îndreptățește asocierea Vameșului cu artiștii primitivi este minuția reprezentărilor din tablourile sale, migala cu care pictează fiece amănunt, creangă cu creangă, frunză cu frunză. Ea poate fi asociată acelei ope-

rații magice de luare în posesie practicată de popoarele primitive și denumită *Tierzauber*. Înainte de vînătoare, animalele ce trebuiau vînate erau reprezentate în desene, pentru a fi ademenite astfel pe cale magică. Tocmai acel realism magic de care aminteam la început. Dar nu intelectual programatic, cum îl aplicau artiștii *Noii Obiectivități*, ci în starea sa originară, genuină. Așa simțea probabil și Vameșul că poate pătrunde în miezul lumii care îl fermeca, aceeași pe care, la celălalt capăt, se înverșuna Picasso s-o dezghioace.

Un pictor fără teorii

Primul tablou cunoscut al lui Rousseau, așa cum apare în catalogul complet alcătuit de Dora Vallier, este un *Peisaj de iarnă cu scenă de război*, din 1877. De la Henri Certigny aflăm că, în 1879, Rousseau reproduce prin decalc un desen reprezentînd un animal sălbatic publicat într-un ziar. În 1882 îl cunoaște pe pictorul academist Clément, iar în 1885 trimite pentru prima oară două lucrări la Salon. Acestea sînt începuturile. Ca vîrstă, Rousseau aparține generației impresionismului ; ca pictor, este un solitar de la bun început, recognoscibil, și opus, deopotrivă, novatorilor care revoluționează pictura și falsei ordini academiste închistată în rigorismul unor tradiții uzate. Originalitatea spontană a viziunii sale surprinde ; este un pictor fără genealogie. Din cine se trage ? Orice artist începe prin pastișă, tabloul se naște din tablou, iar identitatea artistică proprie rezultă din conflictul artistului cu *„maturități străine“*, din lupta împotriva unei forme pe care alții au impus-o lumii. Așa spune André Malraux. În pictura lui Rousseau acest proces verificat este insesizabil. Modelele sale sînt pictorii academiști. Logic ar fi fost să înceapă prin a-i pastișa. Și începe prin a fi din capul locului el însuși, în bună măsură, poate, și pentru că nu dispunea de mijloacele tehnice pentru a-i imita. Trăind printre artiști, el cunoaște preocupările și experiențele lor și le recepteză cu conștiință de artist ; de aceea, în ciuda unor deficiențe de meșteșug, nu trebuie, de la bun început, să vedem în el un simplu amator. Această conștiință a purtat-o

în sinea lui, latentă, pînă la vîrsta de patruzeci de ani cînd, după propria lui mărturisire, a început să picteze. Cum anume s-a activat ea, nu se știe. Se știe însă că la o vîrstă cînd alții ajung la măsura deplină a forței lor creatoare, el a trebuit să înfrunte toate neajunsurile întîrziatei sale ucenicii. Cu imaginea *„ideală"* a picturilor unui Bouguereau, ale unui Clément sau ale unui Carolus Duran în minte, el dă totuși, în 1886, O *seară de carnaval*. Deja un Rousseau. Într-o notă biografică din 1895, compusă pentru editorii Girard și Coutance, care își propuseseră să publice al doilea tom cu *Portrete ale secolului următor*, Rousseau afirmă, printre altele : *„...dată fiind sărăcia părinților săi, a fost nevoit să urmeze întîi altă carieră decît cea spre care îl chemau gusturile sale artistice. Abia în anul 1885 așadar a debutat în Artă, după multe necazuri, singur, fără alt maestru decît natura și cîteva sfaturi din partea lui Gérôme și-a lui Clément* (...) *S-a perfecționat din ce în ce mai mult în genul original pe care l-a adoptat, este pe cale de-a deveni unul din cei mai buni dintre artiștii noștri realiști..."* Mai tîrziu, într-una din scrisorile adresate judecătorului de instrucție, va scrie : *„Dacă ai mei ar fi știut că eram înzestrat pentru pictură, așa cum le-a spus-o chiar regretatul nostru Clément* (...) *ar trebui să fiu astăzi cel mai mare pictor și cel mai bogat din Franța..."* Convingerea fermă că este un mare artist revine deseori, și foarte categoric. Exprimîndu-și recunoștința față de superiorii săi de la Accize, îl încredințează pe judecătorul de instrucție că aceștia *„...au ajutat să dea Franței patria noastră pe unul dintre copiii săi care n-are alt țel decît s-o facă și mai mare în ochii Străinătății"*. *

Muncea ca un posedat în slujba vocației sale tîrziu împlinită într-o glorie, vai, postumă. *„Anii trec*, povestește Uhde, *pe șevaletul lui Rousseau tablourile se succed, capătă o tușă mai matură și mai plină ; el însuși se gîrbovește în lupta pentru viață și pentru opera sa. Și întotdeauna cînd vin să-l văd, îl găsesc așezat pe același scaun, superior și indiferent, același bătrîn reprezentant al mulțimii inerte și impasibile care, cu tăcerea ei, ucide artiștii."*

* Traducerea textului respectă stilul originalului.

Bilanțul acestei activități de vreo douăzeci și cinci de ani, în care artistul cu o viziune constituită și ucenicul care trebuie să pătrundă concomitent toate arcanele meșteșugului conviețuiesc în unul și același om, totalizează vreo două sute de lucrări. Sînt portrete, peisaje citadine și rurale, faimoasele jungle pe care le ridică la rangul de gen caracteristic, compoziții cu figuri și naturi moarte.

Dincolo de bravadele verbale, conștiința sa de artist original se demonstrează printr-o operă creată cu mari eforturi. Elaborarea migăloasă a unui stil propriu este evidentă. Schița și tabloul încheiat în atelier ne ajută să realizăm drumul parcurs, prima dovedindu-se astfel, din punct de vedere stilistic, anonimă. Care este determinarea acestui parcurs pînă la genul original pe care l-a adoptat i-ar fi fost lui însuși cu neputință să explice. Era un artist fără teorii. Van Gogh, de pildă, putea să justifice fiecare gest printr-o permanentă analiză de care bunul Vameș nu era capabil. Nu este vorba de lipsă de inteligență, ci de un anumit tip de inteligență artistică, incapabilă să se explice teoretic, ea arzînd undeva în zone mai obscure și părînd a se confunda cu instinctul. Lui Arsène Alexandre îi declara : *„Întotdeauna... văd un tablou înainte de a-l face, chiar cînd este foarte complicat. Numai că în timp ce îl fac, găsesc lucruri de care sînt surprins eu însumi și-mi pricinuiesc multă plăcere..."*. (*Comedia*, 19 martie 1910).

Dincolo de experiența însușită în singurătatea atelierului, considerîndu-se el în mod declarat *„elev al lui însuși"*, marea lui inspiratoare și învățătoare este natura, *„... această frumoasă și atît de mare natură pe care orice artist sincer trebuie s-o venereze"*. (Către judecătorul de instrucție, 19 octombrie 1907.) Tot lui Arsène Alexandre îi declara în convorbirea din care am citat mai sus : *„...Dar ceea ce mă face mai mult decît orice și mai fericit este să contemplu natura și s-o pictez. Ați crede oare că atunci cînd mă duc la țară și văd soarele, verdeața, florile, îmi spun cîteodată : «Toate acestea sînt ale mele !» Cam îndrăznește din partea mea, nu ?"* Iar cînd Vollard îl întrebă cum de-a reușit să facă să circule atîta aer printre copacii dintr-un tablou, el îi răspunde cu simplitate : *„Prin observarea naturii, domnule Vollard"*.

Acest cult al naturii se traduce obsedant în tematica preferată. Apa şi pădurea dobîndesc în tablourile sale o stranie individualizare. Sînt nemişcate ape albastre-verzi, fără izvoare parcă şi coborînd în abisuri, cu altă densitate decît cea obişnuită, ape grele populate în ascunzişurile adîncimilor de misterioase specii zoologice, ape de Geneză. Obsesia vegetalului pe care o poartă în el acest mic-burghez francez Laval, şi care se dezlănţuie în junglele sale, este chiar surprinzătoare pentru pictura franceză. O mai regăsim la acel bizar personaj care a fost Rodolphe Bresdin (+1885), *„inextricabilul gravor"* cum îl numea Robert de Montesquieu, prea puţin cunoscut şi personaj tot atît de sublim naiv ca şi Vameşul Rousseau. Este o obsesie ce bîntuie însă cu precădere imaginaţia pictorilor germanici, dîndu-le viziunea codrilor primordiali, laborator neobosit în care viaţa şi moartea se condiţionează reciproc. Atîta doar că Rousseau, în ciuda scenelor de cruzime, are o anumită feerie, este edenic. Fiarele de care el însuşi se înfricoşa pot fi, dacă nu benefice, măcar docile din cînd în cînd, precum şerpii fermecaţi de fluierul îmblînzitcarei, sau leii, de acela al vrăjitorului. Alteori, pacea este deplină, ca în peisajul cu flamingi, vrednic de penelul ciudatului Piero di Cosimo, sau în *Fericitul Cuatuor* care a regăsit paradisul. Cultul Vameşului pentru real este evident în cele şaisprezece naturi moarte, toate cu flori, cu o singură excepţie. Aici vegetalul este domesticit în somptuoase armonii cromatice. Respiră în ele fervoarea cu care le-a pictat şi un sentiment ce impune spontan trimiterea la realismul poetic al unui Chardin.

Carenţele lui Rousseau se vădesc în primul rînd în desen, şi cel mai acuzat în portrete. Ni se pare o supralicitare inutilă atunci cînd se atribuie portretisticii sale deliberări ce sînt, în fond, de natură pur intelectuală. Că în ciuda stîngăciilor, sau mai exact graţie lor, portretele sale prezintă virtuţi expresive, este adevărat, dar acestea au ieşit aşa, credem, şi nu trebuie judecate cu raportări pe care artistul nu le făcea în mintea lui. Idealul său era desenul, plat, desigur, dar corect, al academiştilor. Eforturile lui în acest sens sînt înduioşătoare. Apollinaire povesteşte cu cîtă minuţie i-a măsurat Rousseau nasul, gura, urechile, fruntea, mîinile şi trupul pentru a le reduce apoi proporţional la dimensiunile

portretului pe care i-l făcea. În compoziţii, personajele portretizate stau ca la fotograf, cu rigiditatea inexpresivă caracteristică în acea epocă de pionierat a fotografiei. Să încercăm să ne închipuim, dat fiind crezul artistic declarat realist al pictorului, ce fascinaţie trebuie să fi exercitat asupra lui invenţia aparatului de fotografiat, care, obiectiv, depăşeşte limitele de percepţie directă a naturii, prin ochi.

Dificultăţi tot atît de mari întîmpina şi la redarea perspectivei. Mai puţin cea aeriană, pe care o rezolva graţie geniului său de colorist, prin justeţea acordurilor cromatice, cît cea lineară unde desenul este esenţial. Într-un studiu de mare interes, ilustrat şi cu imagini juxtapuse, Dora Vallier demonstrează cum, pentru a ieşi din acest impas, Rousseau a recurs, începînd din 1891, la ajutorul pantografului, după ce, la început, folosise decalcurile. Graţie pantografului îşi putea realiza compoziţia evitînd dificultăţile desenului. Se pare chiar, ne spune tot Dora Vallier, după o sursă neindicată, că Rousseau ar fi recunoscut că foloseşte pantograful într-o discuţie care a avut loc în atelierul lui Othon Friesz, către 1910. Uhde notează de asemenea că, acasă, copia prospecte şi reclame ilustrate care îi cădeau în mînă.

Cu ajutorul lui Ardengo Soffici pătrundem în laboratorul marelui colorist care a fost Henri Rousseau. Călăuza are întreita competenţă de pictor, scriitor şi contemporan care l-a cunoscut pe Vameş. După ce tabloul proiectat era desenat în creion, Rousseau folosea pe rînd fiecare culoare într-o uluitoare varietate de tonuri. Colora astfel întîi vegetaţia, apoi cerul, animalele, chipurile, costumele, obiectele. Odată, în timp ce umplea frunzişurile unui tablou, a exclamat surîzînd satisfăcut : *„Douăzeci şi două de verzuri!"* Se pare că şi preţurile tablourilor le fixa după numărul de tonuri ale fiecărei culori. Uhde povesteşte, la rîndul său, că niciodată nu a auzit pe cineva vorbind cu atîta competenţă despre folosirea culorilor. Fastul cromatic al operei sale stă mărturie. Această operă nu înşală, postum, închinarea umilului Vameş care voia astfel să facă Franţa şi mai mare în ochii Străinătăţii. *„Henri Rousseau reprezintă geniul poporului francez"* scrie Robert Delaunay, altul dintre puţinii care l-au iubit, arta lui izvorînd din *„profunzimile poporului"*. Ceea ce îi dă atîta putere luminoasă este, în ultimă analiză, marea

dragoste de viaţă a acestui urgisit. Sophie, unul dintre personajele din *Răzbunarea unei rusoaice orfeline*, exprima în cuvintele sale naive, poate mai bine decît orice comentariu, această credinţă de fond a preanaivului Vameş: *„Viaţa mi se înfăţişează întotdeauna plină de fericire şi de farmece! Mi se pare că în jurul nostru va domni veşnic tot atît de pură, tot atît de puţin încărcată de dureri ca şi frumosul cer de azur care ne surîde astăzi fără umbră de nor."*

Capriciile lui Goya

În anul 1799, cînd a apărut suita *Capriciilor*, Goya împlinea 53 de ani. Acelaşi an îi aduce şi o importantă consacrare oficială, căci este numit *pintor de cámera*, adică primpictor al curţii regale. Drumul parcurs într-o evoluţie lentă şi laborioasă de fiul meşterului José Goya, umil poleitor de rame din cătunul aragonez Fuendetodos, este remarcabil pe plan social — deşi, în general, o asemenea ascensiune nu spune mare lucru în favoarea talentului, cînd ne gîndim că împărţea cinstea de pictor al regelui cu astăzi obscurul Mariano Salvador Maella — dar mai ales pe planul creaţiei. În creaţia lui artistică, suita *Capriciilor* constituie un eveniment esenţial, rodul unei activităţi de şase ani, căci a început să lucreze la ele din 1793, un an după grava boală care l-a însemnat pe viaţă. Avînd în vedere şi alte lucrări din aceeaşi perioadă, trebuie să admitem că anul maladiei marchează un moment crucial, pentru că abia de-acum înainte creaţia lui Goya va dezvolta acele particularităţi de viziune şi de stil în care recunoaştem geniul lui.

Să ne închipuim că Goya ar fi murit în anul 1792, la vîrsta de 46 de ani. Ce am fi spus astăzi despre Goya ? Chemat, în 1774, de pictorul Raphael Mengs, unul dintre teoreticienii neoclasicismului, să lucreze la Manufactura regală de tapiserie, Goya execută pînă în anul 1791 o serie de cartoane de tapiserie. Trebuie spus că, la acea vreme, conformîndu-se

unui curent la modă, Manufactura de tapiserie renunţă în bună parte la modelele flamande şi franceze, la subiectele biblice, mitologice sau realiste în spiritul lui Wouwerman sau al lui Teniers, în favoarea unor subiecte de inspiraţie autohtonă. Cartoanele sale punctează şi ele un moment cînd Spania îşi îndreaptă atenţia spre propria ei realitate, cînd aristocraţii se amuză cultivînd stilul de viaţă popular şi, deghizaţi în *majos* şi *majas*, iau parte cu lumea de rînd la petrecerile şi serbările cîmpeneşti de pe malul Manzanaresului, cînd spectacolele cele mai gustate sînt jocurile dramatico-muzicale cu subiecte spaniole, denumite *zarzuelas* şi *tonadillas*. Moda *plebeismului* face ravagii. Era un fel de „goşism" al epocii, dovedind complexul de culpă dintotdeauna al claselor oţioase, răscumpărat iluzoriu prin practicarea unui soi de mazochism colectiv. Cam tot aşa cum patricienii Romei antice se mîntuiau fraternizînd cu plebeii în duhoarea catacombelor. Sau ca tinerii de bani gata din zilele noastre care îşi oferă iluzia solidarităţii cu poporul numai pentru că poartă blugi slinoşi şi cojoace şi răcnesc muzică folk. Un scriitor ca Jovellanos, protectorul lui Goya şi reprezentantul reacţiei *culte*, deplînge astfel excesele ei : *„Alte naţiuni aduc să danseze pe scenă zei şi nimfe ; noi manolos* şi zarzavagioaice"*. Supunîndu-se modei prin ilustrarea acestui spirit, Goya este reprezentantul virtuoz al unui rococo de tip spaniol, autorul unor compoziţii anecdotice inspirate din viaţa populară şi cotidiană, de un pitoresc am spune astăzi turistic, al unor graţioase şi sclipitoare serbări galante ilustrînd latura mondenă şi frivolă a secolului al XVIII-lea ; este, într-un cuvînt, ceea ce francezii ar numi un *petit-maître*** fermecător şi savuros.

Omul Goya, la rîndul său, nu prezintă un interes deosebit, deşi legenda posterităţii îi atribuie tot soiul de aventuri senzaţionale. În ciuda originii sale umile, a reuşit să-şi croiască totuşi perseverent un drum şi este foarte sensibil la onorurile sociale. În 1779, fiind prezentat lui Carol al III-lea şi alteţelor lor prinţul şi prinţesa de Asturia, el îi

* *Manolo(s), Manola(s)*, termen popular folosit cu precădere în regiunea Madridului, indicînd băieţi şi fete din popor care afişează cu multă cochetărie o eleganţă vestimentară specific spaniolă.

** Pictor de gen, autor de opere nesemnificative din punctul de vedere al istoriei artei, dar aducînd mărturia vieţii cotidiene de epocă.

scria prietenului său Zapater : *„Le-am sărutat mîna ; încă niciodată n-am simţit o asemenea fericire"*. În 1780, e ales membru al Academiei regale de artă San Fernando, în 1785, ajunge vice-director al aceleiaşi Academii, în 1786, e numit pictor al regelui Carol al IV-lea, iar din 1791, datează ultimele sale cartoane de tapiserie : *El Pelele* (Paiaţa) şi *Gallina ciega* (De-a baba oarba). În afara cartoanelor şi a portretelor, palmaresul artistic al lui Goya cuprinde şi unele picturi murale. În ansamblu, nimic excepţional, nimic care să-i asigure locul pe care îl va dobîndi în posteritate. Şi totuşi, privită din perspectiva creaţiei ulterioare, evoluţia artistică de pînă acum prezintă unele nuanţe semnificative, unele simptome ce aduc promisiunile aceluia care se va naşte din el, şi care, fără cariera de mai tîrziu, ar fi trecut probabil neobservat. Trebuie să admitem aşadar că adevăratul, marele Goya a început să se nască din „micul-maestru" Goya mult înainte, şi aceasta, poate, fără să-şi fi dat el însuşi seama. N-ar fi fost pentru prima oară în istoria neştiută a artei cînd un artist ar trece neştiutor pe lîngă propriul său geniu. Apoi a survenit ceva, reactivul care i-a precipitat evoluţia în sensul necesar.

Unde începem să-l recunoaştem, pînă la *Capricii*, pe *Goya* autorul *Capriciilor* ? În *Vînzătorul de oale* de pildă, izbeşte fizionomia „expresionistă" a bătrînei. Într-adevăr, ea are, totuşi, prea multă expresie pentru o lucrare executată în cadrul unui atelier ce produce în spiritul directivelor statornicite de neoclasicul Mengs, care, ca orice neoclasic, este un partizan al generalului în artă şi, *ipso facto*, un adversar al expresivului. Expresivitatea ei este mai contrastantă în raport cu celelalte personaje din tapiserii, lipsite de particularităţi fizionomice. Dar aici trebuie să fim prudenţi, căci riscăm o contradicţie, întrucît tocmai această lipsă de fizionomie poate deveni particulară şi „goyescă" în cazul fizionomiilor feminine. Este frapant, în contrast cu bătrîna, aspectul de mască al fetelor tinere care apar alături de ea, precum şi în celelalte cartoane. Această lipsă de expresie a unor fizionomii vide, de păpuşi fără suflet, considerată în perspectiva *Capriciilor*, în care se continuă, începe să dobîndească o anumită funcţie expresivă, ne convinge să vedem în ea germenele unui misoghinism, poate subconştient, care mai

tîrziu se va complace în ilustrarea acelui demonism feminin atît de specific lui Goya. Vom regăsi acest tip de fizionomie nu numai în *Capricii*, ci și în unele portrete nominale, în timp ce bătrîna va reveni obsedant, îngroșîndu-și treptat dizgrația pînă la animalizare. Un carton simptomatic în această retrospectivă este cel intitulat *El Pelele*. Patru fetișcane se amuză tărbăcind o biată paiață dezarticulată, grotescă, hilară, simbolizînd bărbatul, jucărie a femeii. Joaca lor nu-i chiar atît de inocentă pe cît s-ar părea, are în ea ceva sadic și ne duce cu gîndul la cruzimea unor motive înrudite din *Capricii*, unde paiața prinde carne și oase și-i jumulită cu aceeași cruzime batjocoritoare, dar mai evident exprimată. Am putea spune că *El Pelele* este, deja, un capriciu — un capriciu în stil rococo... Asemenea simptome, care s-ar putea multiplica, și printre care am putea adăuga, de pildă, unele scene populare de un realism violent, încăierările, anunță un alt Goya decît cel feeric din serbările galante.

În anul 1793, Goya rămîne cu desăvîrșire surd din cauza bolii de care suferise cu un an în urmă. Este o lovitură grea pentru o natură ca a lui, de tip „*sintonic*", cum o clasifică Ortega y Gasset, o natură instinctivă, deschisă vieții, pe care o trăiește bucurîndu-se de toate evidențele, lipsită de preocupări intelectuale de tip umanist, cărturărești, în care să-și găsească, la nevoie, un refugiu consolator. Ca intelect, e destul de mediocru, și asta se vede ori de cîte ori pune mîna pe condei. „*Scrisorile lui Goya*", spune Ortega y Gasset, *sînt scrisorile unui tîmplar de lux*". Și tot Ortega y Gasset, văzînd în el „*un geniu diform care se tîrîie ca un paralitic și care sprijinindu-se pe propriile sale stîngăcii, izbutește cele mai îndemînatice salturi spre arta cea mai înaltă*", conchide după o strălucită argumentare : „*Adevărul e că opera sa nu germinează niciodată pe tărîmul inteligenței : e sau profesionism comun, sau perspicacitate de somnambul*". Complexele determinate, într-o natură ca a lui, de o izolare parțială de lume, care pe un anumit plan i se refuză, sentimentul de frustrare pe care îl poate genera în el acest refuz al lumii îndeplinesc funcția de reactiv a „*perspicacității sale de somnambul*", îi ascut celelalte posibilități de percepție, căci altminteri nu s-ar putea explica revirimentul atît de radical al artistului începînd de la această dată, data de naștere a *Capriciilor*.

În același an, Goya execută cele unsprezece picturi pentru Academia San-Fernando, acele „*divertismente populare*" în care dă frîu liber „*capriciului și invenției*". Iată ce îi scrie în legătură cu aceste tablouri lui Don Bernardo Iriarte, directorul Academiei : „*Pentru a-mi ocupa* imaginația mortificată de examinarea suferințelor mele (sbl. ns.) *și pentru ca să recuperez, în parte, cheltuielile pe care mi le-au prilejuit, m-am apucat să pictez un ansamblu de tablouri de cabinet în care am reușit să fac observației un loc pe care ea nu-l ocupă de obicei în lucrările de comandă unde* capriciul și invenția (sbl. ns.) *nu-și găsesc loc*". Numai această declarație este aproape o cheie. *Imaginația mortificată de examinarea suferințelor* și care trebuie *ocupată*, indică o anumită determinare de ordin psihologic, după cum preocuparea pentru *observație*, implică recunoașterea caracterului convențional, profesionist, al lucrărilor de pînă acum. În sfîrșit, *capriciul și invenția*, cărora vrea să le acorde mai mult loc, sînt modalități în totală contradicție cu aspirația raționalist constructivă a neoclasicismului și, o spune chiar Goya, atunci cînd rațiunea adoarme, se nasc monștrii. Artificii ale barocului, *capriciul și invenția* deschid două portițe prielnice „diavolului", care nu întîrzie să se strecoare în opera lui.

Tablourile din 1793, tot atît de semnificative în lumina *Capriciilor*, sînt foarte departe de feeria serbărilor galante ; sînt mai degrabă niște serbări infernale. Acum apar măștile de-o mare violență expresivă, în *Înmormîntarea sardelei* (Lăsata secului), de exemplu, măști care treptat vor adera atît de organic la fața personajelor încît vor deveni, printr-o magică transmutație, adevărata lor fizionomie. Astfel se va produce acea intervertire atît de specific goyescă în virtutea căreia fizionomia aparentă a personajelor trebuie considerată de fapt masca ce ascunde o realitate interioară hidoasă, în timp ce masca pe care le-o pune dă în vileag adevărata lor față, ascunsă cu grijă în dosul convențiilor sociale. El însuși spune într-un comentariu la *Capricii* : „*Lumea este o mascaradă. Chipul, veșmintele, vocea, totul este contrafăcut. Toți vor să pară ceea ce nu sînt. Toți se înșală între ei și nimeni nu se cunoaște pe sine.*" Progresiv, sugîndu-și

forţa expresivă din subconştientul lor animalic, măştile se vor animaliza creînd acel *„monstruos verosimil"* care l-a fascinat pe Baudelaire. *„Monştrii săi*, va comenta Baudelaire, *s-au născut viabili, armonioşi. Nimeni ca el n-a îndrăznit mai mult în sensul absurdului posibil. Toate aceste contorsiuni, aceste schimonoseli diabolice sînt pătrunse de umanitate. Chiar din punctul de vedere particular al istoriei naturale, ar fi greu să-i condamni... punctul de joncţiune între real şi fantastic este cu neputinţă de sesizat; frontiera e vagă şi analistul cel mai subtil n-ar putea s-o traseze, într-atît de naturală şi în acelaşi timp transcendentă e arta lui"*. *„Îndrăzneţ"* e totuşi mult spus, asemenea îndrăzneală presupunînt o voinţă lucidă. Mai exactă ni se pare observaţia lui Malraux care, comentînd monstruosul *Capriciilor*, afirmă că aceste imagini sînt mai degrabă *primite* decît *premeditate*. De premeditare, bazată pe o anumită luciditate amuzată şi sceptică, am putea vorbi în cazul *„drăcăriilor"* lui Callot, de exemplu, în timp ce monştrii lui Goya par a tinde uneori să devină mai insistenţi decît ar cere o demonstraţie didactică sau o înscenare amuzată, lăsîndu-ne cu impresia că autorul lor ar putea fi într-adevăr un posedat. În *Procesiunea flagelanţilor*, din aceeeaşi serie de la 1793, ceea ce ar fi o manifestare de pietate se exprimă, blasfematoriu parcă, într-un spectacol de carnaval demonic plin de cruzime. Şi ce derizorie figuraţie oferă Madona purtată pe un podium, spre care un personaj îmbrăcat în negru, cu scufă neagră pe cap, cîntă din trompetă ! Nimic nu ne face să ne imaginăm un imn de evlavie şi de slavă, ci mai degrabă un torent de cacofonii batjocoritoare. În această dezlănţuire diabolică, Hristos, surghiunit pe crucifixul lui din fundul tabloului, este cu totul lipsit de prezenţă. Paleta pictorului s-a schimbat şi ea, folosind mai insistent tonuri de gri, de negru, iar tuşa devine scurtă, impulsivă, animată parcă şi ea de-o malefică nelinişte.

Cu aceste lucrări, cu cele şase tablouri de vrăjitorie în care apare *Marele Ţap*, patronul sabaturilor, tablouri executate pentru ducii de Osuna în 1798 şi contemporane deci *Capriciilor*, precum şi cu *Capriciile*, Goya se dezice total de principiile esteticii neoclasice şi se afirmă ca primul mare artist romantic al Europei. Preţuirea de care s-a bucurat printre

romantici dovedeşte în el un precursor, căci pentru un fost executant al directivelor lui Mengs, o asemenea evoluţie marchează o ruptură de-a dreptul eretică. Ai spune că aplică un fel de neoclasicism în negativ. Dacă în concepţia lui Mengs, care, la vremea aceea, în Spania, a jucat rolul unui mentor, arhetipul frumuseţii este Dumnezeu, în cazul lui Goya se întîmplă acum exact pe dos, şi s-ar părea că idealul artei sale este urîtul, reflex al urîţeniei infernale, al cărei arhetip trebuie să fie *mutatis mutandis*, diavolul însuşi. Este firesc, în consecinţă, refuzul formelor ideale, cum firească este şi ispita caracterizării, a şarjei şi a dizarmonicului. Acest refuz şi această ispită nu pot diagnostica numai o atitudine estetică fără să implice şi o atitudine existenţială. Încrederii în forme a gîndirii de tip clasicist îi corespunde o încredere în lume, încredere pe care Goya a pierdut-o, ca mulţi dintre contemporanii săi, într-un moment istoric zbuciumat de mari nelinişti.

E simptomatic, dealtfel, că exact în aceeaşi epocă începe să se afirme simultan, în diferite ţări, ca reacţie împotriva neoclasicismului, atitudinea romantică. Englezul Edmund Burke (1729—1797), pentru a cita un exemplu marcant, teoretizează, în opoziţie cu frumosul ideal, estetica *sublimului*, în care urîtul excesiv deţine o funcţie esenţială, el fiind *„destul de compatibil"* cu ideea de sublim. Frumuseţii delectabile, de tip clasicist, i se opune grandoarea sublimului, care este întunecat, mohorît, solid, masiv, grosolan şi neglijent. În materie de culoare, el se exprimă în tonuri sumbre, negru — *„aurul diavolului"* cum îl numeşte Malraux — brun, roşu aprins. De sublim se leagă ideile de rău, de durere, de groază, de moarte, atît de opuse mentalităţii clasice şi atît de obsedante în *Capricii*, ca şi în toată creaţia definitorie a lui Goya.

•

Capriciul, ca gen, nu este o invenţie a lui Goya. Îngăduind jocul liber al fanteziei, el trebuie privit ca o modalitate de expresie manieristă, încadrîndu-se, ca atare, în ampla sferă de cuprindere a spiritului baroc. Ca orice formă de barochism, apare în momentele de nelinişte şi de cumpănă, cînd intelectul autoritar şi normativ, clasicist în esenţă, îşi slă-

beşte legile şi puterea unificatoare, cum ar spune Eugenio d'Ors, sau dăinuie în virtutea inerţiei, cînd aceasta abia încearcă să întroneze o ordine într-o stare haotică, ceea ce se va întîmpla în cazul Spaniei din momentul Goya. Invenţiile lui Bosch sau ale lui Brueghel, multe imagini din gravura maeştrilor germani din secolele al XV-lea şi al XVI-lea (Dürer, Baldung Grien, Schongauer, Urs Graf), caracteristice prin insolitul lor, pot fi considerate din punctul de vedere al *capriciului*.

Goya aduce *capriciul* din Italia, unde putem vorbi de o tradiţie a sa. În secolul al XVI-lea, Vasari foloseşte acest termen, iar desenele *„cubiste"* ale lui Luca Cambiaso, extravagantele compoziţii portretistice ale lui Arcimboldo sînt, în fond, nişte capricii. În prima jumătate a secolului al XVII-lea, Giovanni Battista Bracelli intitulează *Capricii* sau *Bizzarie di varie figure* o suită de desene construite din forme naturale sau din combinaţii de elemente geometrice şi mecanice (crengi, flăcări, nori, arcuri, resorturi etc.). În secolul al XVIII-lea, ca autori de *capricii* pot fi citaţi veneţienii Canaletto, Guardi şi, mai ales, Giambattista Tiepolo, cu cele două suite ale sale, *Scherzi di fantasia* şi *Capricci*, pe care Goya le-a cunoscut. Caracterul lor fabulos trebuie să-l fi fascinat, căci magia ocupă un loc important în aceste gravuri unde, printre ziduri în paragină şi piramide ciudate, mişună vrăjitori, misterioşi magi orientali, schimnici, şerpi, cucuvăi, maimuţe. Piranesi, din gravurile căruia Goya deţinea o bogată colecţie, este şi el un autor de capricii. Primul tiraj al *Carcerilor* sale (1745) are pe frontispiciu menţiunea *capricii în acuaforte* şi tot el este autorul unor *Capricii decorative*. Cumplitele sale temniţe, deşi nu înfăţişează decît nişte proiecţii fantastice ale unor spaţii opresive lipsite de personaje, prefigurează, ca sentiment, cruzimea *Capriciilor* goyeşti. Noţiunea de *capriciu* circulă aşadar. Goya o va prelua şi-i va infuza propriul său geniu, în cadrul unei anumite realităţi sociale, creînd într-un fel, dată fiind popularitatea *Capriciilor* sale, un termen de raportare obligatoriu pentru o eventuală definiţie. Trecînd în revistă influenţele certe sau posibile, trebuie să pomenim neapărat tablourile lui Magnasco, pline, desigur, de sugestii prin universul lor straniu, macabru, populat de mici figuri insolite şi neliniştitoare.

Un fel de capricii practică şi gravura populară spaniolă în aşa-numitele *Aleluyas*. Titlul unei gravuri de acest tip este *El mundo al revés*, lumea pe dos *, şi sugerează întreaga lor tematică ce cultivă absurdul inversînd situaţii fireşti, negîndu-le : un cal dresează un om, un peşte pescuieşte cu undiţa, un om ameninţă cu coasa moartea etc.

•

Analizînd „compoziţia" *Capriciilor*, vom putea depista numeroase alte sugestii, pe care Goya le va amalgama prin forţa şi resursele geniului său, căci asemenea oricărui mare artist, el valorifică, în mod conştient sau nu, tot ce a acumulat în formarea sa, începînd cu superstiţiile, cu basmele cu demoni şi strigoi din folclorul aragonez, cunoscute în copilărie. Din fondul folcloric va prelua recuzita vrăjitorească şi demonică. Există o întreagă figuraţie demonologică, să spunem aşa, consacrată, prezentă în *Capricii :* Maestrul Leonard, patronul sabaturilor, căruia vrăjitoarele îi oferă copii drept ofrandă ; Asmodeu, diavolul şchiop, iscusit combinator de matrimonii burleşti ; măgarul, simbolul prostiei şi al freneziei genezice ; pisica, complicea diavolului, cu care acesta dănţuieşte la sabaturi şi a cărei înfăţişare o împrumută uneori ; fluturele, şi el o mască a diavolului ; cucuvaia, crainică a morţii ; liliacul, „musca diavolului", simbol al crepusculului şi al misterului şi participant obişnuit la sabaturi ; papagalul, simbol al retorismului găunos, dar şi pasăre malefică. În ciuda spiritului său iluminist, secolul al XVIII-lea cunoaşte o mare înflorire a ocultismului şi e fascinat de tot ce e mister şi *terribilità*. Ai spune că într-o epocă în care Raţiunea se afirmă şi civilizaţia e în cumpănă, „demonii" caută să-şi proclame prezenţa parcă şi mai virulent, într-un fel de dezlănţuire agonică. De un mare succes se bucura pe atunci un inginer belgian, Robertson, alias Eugène Robert, care colinda capitalele Europei cu un aparat de proiecţie şi tot soiul de instrumente de produs zgomote. Spectacolele sale practică un fel de iluzionism fantastic plin de strigoi, schelete şi monştri. Se pare că Goya a fost foarte impresionat văzîn-

* Motiv frecvent în arta flamandă cu caracter satiric şi moralizator, la Bosch şi Brueghel mai ales.

du-le, afirmă Claude Ferment. Spiritul gnomic popular e şi el o sursă de sugestii, unele capricii fiind ilustrarea unor sentenţe sau proverbe.

Există apoi acele elemente de cultură tradiţională, care plutesc, am spune, în atmosfera spirituală a fiecărei ţări şi pe care artistul le remodelează în creaţia sa.

Considerînd aspectul criptic, enigmatic al *Capriciilor*, nu putem omite conceptismul spaniol, *gongorismul*, cu obscuritatea lui deliberată şi greu de descifrat, obţinută prin metafore insolite şi paradoxale. Cu timpul, „cheile" se pierd, dacă nu rămîn cumva taina nemărturisită a artistului.

Spiritul picaresc specific spaniol e de asemenea prezent în *Capricii*. Întîlnim în literatura picarescă multe scene de capriciu, după cum, în *Capricii*, furtul dinţilor unui spînzurat, tîlharii care plănuiesc o nouă nelegiuire, fanţii prostănaci jumuliţi de curtezane întreprinzătoare, bătrînele codoaşe, imbecilii pedanţi, popii avari, babalîcii cu iluzii donjuaneşti şi babele cochete sînt imagini pentru o posibilă naraţie picarescă, tipic picareşti prin imoralismul şi burlescul lor.

N-am putea explica suficient spiritul *Capriciilor* desprinzîndu-le din climatul epocii. În evoluţia istorică a Spaniei, secolul al XVIII-lea este un secol de răscruce. *„Spania*, spunea la începutul acestui secol Torres Villaroel, *a zăcut într-un întuneric atît de înspăimîntător, încît în nici o şcoală, colegiu sau universitate de pe întinsul ei nu există un singur om care să aprindă o lumînare pentru a căuta elementele ştiinţei."*

Acum, Spania începe să se însufleţească şi să iasă din întunericul ei. Un promotor al înnoirii spaniole este regele Carol al III-lea, care a avut inteligenţa să se înconjoare de miniştri receptivi la ideile de progres, ca Aranda, prieten cu Diderot, d'Alembert şi Voltaire, sau Campomanes, Floridablanca.

Tot acum se afirmă o nouă generaţie de intelectuali, iau naştere instituţii de cultură, apar saloane după moda franceză. Curentul gîndirii raţionaliste dezvoltă o mare curiozitate intelectuală în toate domeniile. Luînd atitudine împotriva spiritului retrograd, un scriitor ca Feijo declară, folosind parcă un comentariu de *capricii*: *„Închipuirea celor lipsiţi de curaj* (care se tem de adevărul raţiunii — *n.n.*) *plăsmuieşte*

în lumina scăzută a umbrelor arătări, după cum uneori, cu mai puţină pagubă, vede în arătări doar umbre".

În literatură se afirmă în mod deosebit spiritul moralizator, cu puternice accente satirice şi reînvie fabula, care operează în sensul unui cod etic foarte riguros. Diego Torres Villaroel este autorul unor *sueños morales* (Vise morale), care sînt nişte satire în maniera lui Quevedo la adresa ignoranţei. Fabule scriu Felix de Samaniego (1745—1801), Thomás Iriarte (1750—1791) etc. Spiritul didactic şi satiric e foarte cultivat şi în dramaturgie. Un Ramón de la Cruz (1731—1794) scrie piese în care apare o tipologie goyescă.

Înnoirea spaniolă din secolul al XVIII-lea se integrează într-un proces care cuprinde întreaga Europă, şi al cărui focar este Franţa. Aici, gîndirea iluministă pregăteşte o nouă conştiinţă europeană, a cărei naştere sîngeroasă e marcată de anul 1789, anul Marii Revoluţii Franceze.

Secol deicid, secolul al XVIII-lea aboleşte divinul în numele Raţiunii, redescoperă virtutea şi promovează în consecinţă o morală laică. Acesta este aspectul său clasicist. Dar viaţa amestecă întotdeauna conceptele pure şi acelaşi raţionalism, dus pînă la absurd, divinizat la rîndul său în virtutea unui impuls idolatru pe care nu a reuşit să-l distrugă, îşi va arăta curînd faţa sa „romantică", iraţionalizînd, prin excese, raţiunea însăşi.

Raţionalismul didactic al mişcării intelectuale spaniole din acest moment este molipsitor şi impregnează spiritul *Capriciilor*. Nu-i mai puţin adevărat că el coabitează cu foarte marcate tendinţe preromantice, şi ca atare anticlasiciste. Aceeaşi dualitate se regăseşte şi în spiritul lui Goya. El nu a fost, se ştie, un „intelectual", dar trăind într-un anumit climat, era firesc să preia şi să asimileze ideile care circulau. Graţie ascensiunii sale sociale, frecventează cercurile *„inteligenţiei"*, se bucură de protecţia şi prietenia lui Jovellanos, *cel mai eminent spaniol al vremii sale*, şi tot printre prietenii lui se numără intelectuali şi scriitori ca Moratin, Llorente, Menéndez Valdés. Aceste contacte însemnaseră pentru el, încă din epoca dinainte de surzenie, un adevărat *„şoc educativ"*, care se suprapune fondului său iniţial, elementar, lipsit de o instrucţie sistematică. Rezultă din această suprapunere contradicţii care îl marchează. Acest om *„superstiţios*,

grosolan, ignorant, dar conştient de toate acestea şi suferind din pricina lor" (Brieger) nu putea să nu adere la aspiraţiile secolului său, neputînd însă aboli atît de uşor în acelaşi timp structura lui de ţăran aragonez, dominată încă de superstiţii ce umbresc rudimentele de instrucţie tîrzie. De aici un impas care îl fixează undeva la jumătate de drum. Intelectul nu poate construi un sistem rezistent, raţionalist şi constructiv, iar pe de altă parte, sufletul lui împovărat de superstiţii este incapabil de voinţa de a transcende această lume, căci superstiţia, care nu-i decît o formă de sacral degradat, formalist şi convenţional, funcţionînd prin automatism, este incompatibilă cu un sistem metafizic.

Potrivit tradiţiei, *Capriciile* ar fi constituit o reprezentare satirică a curţii lui Carol al IV-lea şi a reginei Maria-Luiza. Inchiziţia nu privea cu ochi buni această operă şi-i pregătea chiar autorului un proces, fapt pentru care Goya s-a grăbit să-i doneze regelui toate plăcile de cupru şi restul tirajului încă nedifuzat. La rîndul său, regele acceptă donaţia, în anul 1803, poate tocmai pentru a se arăta mai presus de asemenea calomnii.

Nu toţi exegeţii sînt de acord că aceasta ar fi fost într-adevăr intenţia lui Goya, căci puţine lucruri se pot afirma cu certitudine în cazul acestui artist cu atîtea legende. Admiţînd totuşi ipoteza, n-am putea conchide altceva decît că a depăşit-o prin puterea geniului său neliniştit, conferind operei sale implicaţii mai generale şi mai profunde. Dealtfel, în parte probabil şi dintr-o raţiune tactică, pentru a spulbera eventualele bănuieli, căci omul nu-i lipsit de simţul diplomaţiei, dar, cu siguranţă, dintr-o conştiinţă artistică, Goya însuşi ţine să precizeze că în nici una din planşele *Capriciilor „autorul nu şi-a propus să ridiculizeze defecte particulare"* şi că a crede acest lucru *„ar însemna a restrînge prea mult limitele talentului şi a diminua mijloacele de care se folosesc artele imitative..."* Desigur că registrul satiric şi didactic în spiritul secolului al XVIII-lea este evident. Îl confirmă şi textul care anunţă *Capriciile*, redactat probabil de Cean Bermudez, prietenul lui Jovellanos, text ce avertizează că autorul lor *„e convins că cenzura erorilor şi a viciilor omeneşti poate fi încredinţată în egală măsură şi picturii"*. Este evident, de asemenea, că această satiră e inspirată de unele cazuri *„particulare"*, ministrul Godoy, de exemplu, care apare sub înfăţişare de măgar. Dar, pe de altă parte, există celălalt aspect al *Capriciilor*, mai puţin direct, în care imaginile fantastice abundă, cumplite şi enigmatice, germinînd în spectator întrebări neliniştite cu privire la condiţia omului în general pe această lume. Şi acest aspect al lor copleşeşte. Ce importanţă mai are atunci faptul că bătrîna hidoasă care îşi contemplă sluţenia în oglindă cu o încîntare imbecilă este sau nu ducesa de Benavente, duşmanca ducesei de Alba, cînd în aceeaşi imagine putem citi, îngroziţi, condiţia noastră, derizorie şi iremediabilă, de muritori etern supuşi timpului neiertător ?

Astfel, făcînd procesul viciilor în numele virtuţii, Goya coboară în cele din urmă în lumea infernală care va deveni pentru noi lumea lui Goya, — o lume contrazicînd imaginea lumii pe care ne-o propune raţiunea şi pe care raţiunea noastră o recucereşte mereu, sisific, de la forţele obscure ce încearcă s-o nimicească, — o lume fără compasiune, fără speranţă şi fără vreun Dumnezeu. Atunci cînd Goya încearcă să se apropie de divinitate, în acel *Hristos pe Muntele Măslinilor*, de exemplu, îndatorat poate şi raţionalismului dobîndit, el nu va putea concepe în imaginea celui menit să salveze omenirea decît un biet om covîrşit, strivit în faţa morţii de neputinţele lui omeneşti. Hristos nu are nimic din majestatea spiritualizată a Pantocratorului bizantin, nimic din frumuseţea *„divină"* pentru care militase şi pe care, în jurul anului o mie, o impusese sfîntul Bernard, moştenitor prin aceasta al tradiţiei clasice greceşti, împotriva curentului care susţinea urîţirea deliberată a lui Hristos şi a personajelor sacre. Şi cel care în această lume putea fi un alt posibil salvator, proletarul, văzut de Lionello Venturi ca un crucificat, cu mîinile lui ţintuite parcă pe o nevăzută cruce, va pieri şi el sub salva sataniculuí pluton de execuţie din *3 mai 1808*. De fapt, poate că singura divinitate convingătoare pe care a putut s-o închipuie Goya este sălbatecul bătrîn cu privirea aprinsă de o furioasă demenţă senilă, care îl întruchipează pe *Saturn devorîndu-şi progenitura* (1820). Este simbolul cutremurător al dumnezeului-Timp, care înghite totul cu o lăcomie abjectă, singurul dumnezeu în care a putut crede, cutremurat de spaima de a abandona această lume de care

în fond e foarte ataşat, şi de a se pierde fără prelungire posibilă în neantul morţii, un om a cărui natură *imediată*, în sensul kierkegaardian, era mai puternică decît raţiunea sau credinţa, ale cărui resurse spirituale nu puteau depăşi cadrul acestei lumi şi o problematică strict imanentistă. În această lumină, foarte semnificativ ni se pare ultimul tablou al lui Goya, acel portret luminos de femeie intitulat *Lăptăreasa din Bordeaux* şi executat cu un an înainte de a muri. Într-un moment de calm, eliberat de negrele coşmaruri care l-au bîntuit o viaţă, ultima imagine pe care o lasă bătrînul de 85 de ani îl dovedeşte totuşi capabil să-şi întoarcă privirea spre faţa luminoasă a lumii. Şi melancolia blîndă a acestui chip de femeie, atît de pămîntean, reflectă poate ceva din propria melancolie a celui care ştie că va trebui să accepte neantul în schimbul acestei lumi palpabile, certe, ai cărei *„demoni"* poate că nu sînt, în definitiv, invincibili.

•

Încercînd să situăm *Capriciile* într-un anumit context psihologic şi social, e momentul să ne întrebăm în concluzie ce sînt ele în fond şi ce a intenţionat în ultimă instanţă autorul lor? Biografia *Capriciilor* este impresionantă şi, cu toate acestea, rămîne ca să spunem aşa, deschisă. Pentru că, deseori, afirmaţiile foarte categorice pot fi contrazise şi întotdeauna mai stăruie un ce indelebil şi iritant, care poate uşura argumentarea inversă. Romanticii mai ales, mari admiratori ai lui Goya, în care vedeau un înaintaş, au insistat asupra aspectului transcendent, de reverie metafizică, al *Capriciilor*; alţii au comentat caracterul lor evident de satiră socială.

Admiţînd prima atitudine, ar trebui să admitem, implicit, ipoteza unei lumi transcendente, şi să vedem în Goya un fel de mediator al infernului, transmiţîndu-ne imaginile sumbre ale unui *„dincolo"* ameninţător. Dar în numele cui, al căror forţe pozitive care să-i fi fost dat acest mandat? Am văzut că, trăind într-o Spanie ce se considera un fel de teritoriu al creştinismului, sub supravegherea unei poliţii religioase necruţătoare, Goya nu a fost niciodată capabil să-l imagineze pe acel Dumnezeu care, la polul opus, ar fi trebuit să echilibreze maniheismul creştin altfel decît în imaginea unui biet muribund înspăimîntat de moarte. În general, pictura sa religioasă este cu totul lipsită de fervoare mistică. Frescele din biserica San Antonio de Florida, cu mulţimea lor pestriţă de *manolos* şi de *manolas*, sînt mai degrabă scene de viaţă populară decît imagini sacre. Tematica sacră este un pretext pentru a relua — cu un geniu ce prefigurează mari artişti şi curente de mai tîrziu ale artei moderne — motive şi personaje la care ţine în mod deosebit. *Ultima cumineca-tură a sfîntului José de Calasanz*, din 1820, aşadar din acelaşi an cu *Hristos pe Muntele Măslinilor*, emoţionează ca ilustrare patetică a unei iremediabile decrepitudini omeneşti, şi atît. Toate acestea dovedesc la el o inaptitudine mistică evidentă. Ca şi în cazul altor artişti, trebuie să considerăm pictura religioasă a lui Goya ca o comandă socială explicabilă în epocă şi să vedem în el un mare artist laic, pentru că, în fond, imaginile sale laicizează mitologia creştină. Suspectîndu-l, Inchiziţia a intuit bine în Goya un deviaţionist de la linia ortodoxiei.

Ce ar putea îndreptăţi atunci noţiunea de transcendenţă în cazul *Capriciilor*? Faptul că uneori el însuşi pare convins de monştrii pe care i-a eliberat? Dar aceasta este o impresie subiectivă şi literară nu un argument, iar dacă ar fi s-o admitem totuşi, n-ar trebui să vorbim decît de nişte automatisme superstiţioase, scăpate de sub controlul conştiinţei şi provocînd acea stare de somnambulie de care vorbeşte Ortega y Gasset. Dealtminteri însă, propriile sale declaraţii dovedesc o deliberare în reprezentările pe care le considerăm fantastice: *„Va merita o oarecare atenţie*, scrie el în prefaţa destinată *Capriciilor, cel care, depărtîndu-se complet de natură va şti să înfăţişeze ochilor noştri forme şi mişcări ce nu au figurat pînă în prezent decît în imaginaţie"*.

Pe de altă parte, caracterul de critică socială al *Capriciilor*, cu adresă exactă în epocă, este indiscutabil, exprimînd un Goya om al secolului său, cenzor al viciilor societăţii sale şi partizan al Raţiunii. În acest sens, iată ce spune el însuşi în legătură cu această operă: *„Intenţia* (mea) *nu-i decît să distrug locuri comune dăunătoare şi să perpetuez în aceste opere de capriciu mărturia temeinică a adevărului"*. Mulţi desenatori satirici şi caricaturişti din aceeaşi epocă au făcut

același lucru și, totuși, timpul nu le-a reținut prezența. Cu această concluzie ar trebui să-l vedem pe Goya în ipostaza unui polemist de epocă, ultralucid, un fel de desenator satiric, un caricaturist înarmat cu certitudini de polemist, și se știe cît de relative și vremelnice sînt certitudinile polemiștilor. Limitat numai la această condiție, ar fi fost supus și la riscurile pe care le comportă : asemenea opere își pierd repede interesul, fiind strict legate de contextul lor istoric și de neînțeles în afara lui. Or, fiorul pe care îl trezesc și astăzi *Capriciile* atestă suprema victorie pe care o poate dobîndi o creație artistică, aceea de-a ieși dintr-o condiționare pasageră și de a se integra într-un fond universal permanent. Dacă prima interpretare, susținînd transcendentalismul lui Goya, este inacceptabilă, cea de a doua, exprimînd un adevăr parțial, impune nuanțe, caracterul lor de critică socială avînd prelungiri care vizează omul dincolo de imediatul ordinii istorice date.

Și astăzi, pe Goya, îl *trăiești*. El se numără printre acei artiști care impun *participarea*, o atitudine. Simpla curiozitate de istoriograf al artei se exclude, iar voluptatea pur estetică e imposibilă. El nu intră în categoria artiștilor *delectabili* și nici în aceea a militanților teziști. Este un revoltat care neagă. Datorită mizantropiei firești a infirmului, mai pronunțată la un instinctiv de tipul său, și a sentimentului din ce în ce mai acut al Timpului cu tot cortegiul său de frustrații, pe de o parte, iar pe de altă parte, faptului că nu are acea perspectivă, fie și iluzorie, pe care o poate oferi doctrina sau credința, negarea lui Goya cristalizează un pesimism deznădăjduit, rareori depășit de imagini luminoase ca acea *Lăptăreasă din Bordeaux* de care am amintit.

Ca pictor, el declară : *„În natură nu există decît soare și umbre"*. Ca moralist, nu ne arată decît umbrele acestei lumi. Personajele hilare, grotești, abjecte sau sinistre care populează *Capriciile*, și a căror față omenească dispare sub masca prostiei, a ticăloșiei, a viciului, a demenței și a animalității compun o viziune infernală a lumii, amplificată mai tîrziu de gravurile din suita *Disparatelor* și din aceea a *Dezastrelor războiului*, precum și de picturile negre de la *Quinta del Sordo*. Pentru Goya, infernul este această lume.

Dar orice negare mărturisită aduce cu sine afirmarea implicită a contrariului ei, pentru că se întemeiază pe recunoașterea unor valori ideale în numele cărora negăm. Nu putem vedea umbra fără să purtăm în noi ideea de lumină. Negarea totală ar însemna tăcere. Și Goya nu tace. De aceea, lecția lui este și va fi mereu utilă. Decodificată, bine înțeleasă, meditată, ea este un îndemn de trezie morală, fortifică spiritul critic, ascute luciditatea și dictează spectatorului o atitudine care trebuie să conțină, printr-un contrast dialectic, valorile pozitive care i-au servit lui însuși ca termen de raportare pentru a-și întemeia, în numele lor, un rechizitoriu necesar atîta vreme cît omenirea va opera cu același foarte vechi cod de valori elementare ce opune inteligența imbecilității retrograde, virtutea viciului, ordinea haosului, rațiunea iraționalului, lumina întunericului.

Ion Gheorghiu-1964

Abordezi un pictor ca artist din momentul cînd începi să-l recunoşti. Nimeni nu-i pictor numai pentru că s-a născut pictor, ci pentru că a vrut *să devină* printr-un efort lucid şi tenace, aprofundîndu-şi vocaţia şi formînd-o în relaţiile pe care i le impune realitatea artistică a epocii sale. Pictorul cel mai „naiv" la un contact superficial, Henri Rousseau, mărturisea că stilul său este *„rezultatul unei munci îndîrjite"*, şi cine ştie să privească pînzele fermecătorului Vameş, recunoaşte sub aparenţa naivităţii o elaborare teribil de savantă. Artistul care lansează capodopere cum pasărea cîntă este mit născut din lene şi spaimă în faţa eforturilor adesea dureroase ale gîndirii creatoare. Andreescu *a devenit* Andreescu ca şi Ghiaţă, Petraşcu, Pallady ş.a., pentru că au ştiut să elimine elementele străine din ceea ce considerăm acum stilul lor, să reorganizeze plastic realitatea în raport cu tablourile de la care au pornit şi din care au învăţat imitînd. Odată recognoscibil, un pictor impune obligaţia de a-i recunoaşte mijloacele prin care a ajuns să dea glas propriu vocaţiei sale, *să opună*, aşa cum spune Malraux, *tablourilor existente, tablouri care încă nu există.*

Putem vorbi în cazul lui Ion Gheorghiu — aceasta fiind aşadar întrebarea cu care trebuie să abordăm orice creator — de o identitate artistică proprie ?

Începuturile pictorului stăteau sub semnul cîtorva favoriţi. Recunoşteai o cultură plastică nutrită abundent : Andreescu, Tonitza, Modigliani, Braque. De la unul idealul unei compoziţii solide ; o anumită afinitate sentimentală, cu altul. Una din pasiunile sale a fost şi este Vermeer, şi lecţia strălucită de colorist a maestrului din Delft a fost bine asimilată. Dar sub diversitatea influenţelor, simţeai vibraţia unei sonorităţi specifice, un timbru particular care te avertiza că dincolo de preferinţele constatabile e cineva care îşi încearcă vocea, gata să producă acea ruptură necesară pentru a afirma propria sa viziune, reţinînd de la modele unele elemente de limbaj, dar îmbogăţindu-le cu mijloace noi, ale sale, apte să-l exprime. Cunoaşterea profundă a artei populare şi, în special, aceea a icoanelor pe sticlă va precipita această evoluţie pînă la formele noi şi inedite de acum, cînd tablourile sale nu mai pot fi confundate.

Calitatea specifică picturii lui Ion Gheorghiu este culoarea, evident într-o relaţie ce implică suma tuturor componentelor din care se naşte un tablou : motiv, desen, compoziţie. Dar toate aceste componente se vor organiza şi modifica în raport cu sonorităţile culorii, servind acest mijloc de expresie preferat de sensibilitatea şi viziunea artistului.

Ca bun elev al lui Camil Ressu, Gheorghiu cunoaşte valoarea desenului ; schiţele premergătoare, pînă la ultima variantă, cea trasată în cărbune, ca o schelărie a viitorului tablou, indică un virtuoz. Ductul precis şi pur elimină elementele accidentale şi inutilul într-o concentrare care caută schema ideală, forma esenţială ascunsă sub pitorescul individual al subiectului. Şi acest gust al arbitrariului clasic, tentat să abstractizeze şi nu să descrie, este un indicativ important pentru întreaga sa pictură.

Dar tentaţia abstractizării merge numai pînă acolo unde e necesară unei exprimări sintetice, adică atîta vreme cît serveşte ca mijloc raţional de analiză esenţială a motivului şi refuză pulverizarea acestuia în sugestii sau concepte subiective.

În consecinţă, valoarea descriptiv-anecdotică dispare în favoarea unei valori sensibile specifice, dar lucid elaborată. Exact este aşadar sentimentul care se degajă din tablou, ca rezultat al unei organizări plastice.

Şi pentru că Ion Gheorghiu nu-i un „povestitor", se explică de ce aria inspiraţiei sale este destul de restrînsă, şi cu deliberare. În naturi statice el recurge la motive să le spunem „clasice" : peşti, păsări, flori, consacrata chitară, ulcele, vase, obiecte umile care ne înconjoară şi cărora de multe ori ochiul nu le descoperă valori estetice. *„Ce deşertăciune şi pictura, care stîrneşte admiraţie pentru asemănarea unor lucruri cu originale pe care nu le admiri"*, spunea Pascal, excluzînd, ca auster jansenist, bucuria senzuală a ochilor, ignorînd mai ales posibilitatea acestei arte de a exprima prin transfigurare valorile unei sensibilităţi particulare — cu alte cuvinte, pentru privitor, un mijloc de cunoaştere a realului în posibilităţile sale infinite. Dar pictorul ştie că aceste obiecte vor deveni, graţie mijloacelor proprii artei sale, oglinda sufletului său, care la rîndul lui este fragment din sufletul colectiv al ţării şi al epocii cărora le aparţine. Rembrandt născut pe coastele Mediteranei, Renoir în Alaska, ar fi cu totul altceva.

E imposibil să concepi pictura lui Ion Gheorghiu altundeva decît aici, de unde îşi trage esenţa şi unde, afirmîndu-se ea însăşi, îi descoperim rădăcinile.

Cînd între două naturi statice pictorul atacă o compoziţie sau un peisaj, concepute dealtfel tot ca naturi statice, mijloacele de expresie unifică sentimentul şi indică aceleaşi surse. O Veneţie, compusă dintr-o aglomerare de cupole bizantine şi colorată pe o dominantă de roşu, asociază imediat vechi icoane româneşti şi consistenţa lor lemnoasă ; capul înclinat al unui nud într-o atitudine de calm contemplativ are graţia hieratică a unei Madone ; „baigneusele" au ceva din păcătoşenia candidelor damnate din infernul frescelor mănăstireşti şi gesturile lor, pietrificate parcă, trădează un suflet cu amintiri bizantine ; caroiajul unui acoperiş prelucrează sugestia unui motiv ornamental dintr-o icoană pe sticlă ; penajul bufniţei sugerează broderia unei ii. În fine, materialitatea specifică a culorii lui Gheorghiu, cu tonurile ei atît de preţioase, aminteşte zmalţul ulcioarelor, vibraţia ei are ceva din vibraţia pe care imperfecţiunile sticlei manufacturiere, ale „glajei", şi uzura timpului au eliberat-o din aplatul iniţial al icoanelor pe sticlă. Dar identificarea acestor surse nu înseamnă *deloc* imitaţii de folclorist sau arhaizări, ci metamorfoze simţite şi gîndite îndelung şi cu inteligenţă plastică, prin care pictorul reuşeşte să valorifice în forme moderne fondul unei spiritualităţi specific româneşti.

Organizarea motivului real în echivalenţa sa picturală nu urmează ordinea naturalistă, ci armonii plastice cu voite rigidităţi geometrice. Ion Gheorghiu intră în categoria pictorilor care pictează în atelier şi nu „la motiv", tocmai pentru a se elibera de eventualele presiuni ale motivului, reorganizîndu-l apoi independent din schiţe şi, mult, din memorie. Un amănunt care proclamă această independenţă voită este faptul că majoritatea tablourilor sale sînt închise într-un chenar de culoare care dublează delimitarea ramei.

Compoziţia este în genere simplificată pe verticale şi orizontale foarte lizibile, fără să evite, prin arabescuri dezinvolte, unghiurile drepte. Perspectiva, atunci cînd nu remarcăm tendinţa de a construi bidimensional, rezultă din contraste de tonuri calde şi reci care se apropie sau fug de retină. Concludente în acest sens sînt mai ales peisajele din Praga sau cele cu uzine. Culoarea dobîndeşte astfel un rol constructiv, îşi integrează formele, le delimitează în raporturi necesare, acuzînd şi mai mult geometrismul clasicizant al desenului iniţial.

Spuneam că elementul dominant în pictura lui Ion Gheorghiu este culoarea. Dar ea nu acoperă naturalist suprafeţe. Culoarea locală este eliminată cînd periclitează acordul. Învăţînd din lecţia lui Vermeer ca şi din aceea a zmalţurilor populare, artistul transformă culoarea într-o preţioasă materie plastică. Ceea ce trebuie precizat şi subliniat este faptul că tablourile sale nu sînt organizate în funcţie de o sursă de lumină şi totuşi lumina e pretutindeni, încorporată în culoare, iradiată de ea ; tonurile cele mai sumbre au proprietăţi luminiscente graţie capacităţii pastei de a juca lumina diafană. Nu-i un hazard ; această calitate provine din modul de preparare a culorii. Niciodată tonuri pure, ci suprapuneri cu dedesubturi savant eliberate, aparent accidental, în puncte sau pe zone foarte mici. Un anume galben este compus dintr-un verde care acoperă alt galben ; deasupra, pictorul revine cu un galben ţitron, apoi cu un oranj, din nou cu un galben de Neapole, şi iarăşi cu un oranj. Un verde putred dintr-un peisaj de baltă este un negru stins cu zeamă de galben etc.

Această tehnică laborioasă ne îndreptăţeşte să spunem, fără ezitare : „culorile lui Gheorghiu". Intensitatea tonurilor se amplifică apoi în acorduri, fie pe complementare, fie pe familii de culori. Lumina absorbită dirijează dialogul dintre forme şi culori, fără să circule însă în tablou, ci pe suprafaţa lui. Niciodată pînzele sale nu te invită înlăuntrul lor. Cine n-a simţit tentaţia de a intra într-un peisaj olandez, animat de obscura dorinţă de a-l lua astfel în posesie ? Dar nimeni nu simte acelaşi impuls în faţa unui vitraliu. Viziunea bidimensională uneori, un anume cloazonism evident în tablourile lui Gheorghiu invocă vitraliul. Înrudirea merge mai departe : fervoarea picturii sale, sentimentul de reculegere intensă şi calmă uneori, alteori dramatic, dar întotdeauna „urînd mişcarea ce răvăşeşte liniile", obligă contemplaţia. Pentru că obiecte, personaje, peisaje îşi pierd prin reconstrucţie picturală şi culoare impersonalitatea naturalistă. Artistul şi le-a însuşit şi le-a preschimbat în referinţe la anumite stări emoţionale pe care privitorul nu le poate lua în posesie ci le împărtăşeşte, comunicînd astfel cu autorul lor.

Încărcătura lirică a picturii sale exclude un reproş care i s-a făcut uneori cu destulă superficialitate. E vorba de „tendinţa spre decorativ". Dar decorativul este adesea armonie neînsufleţită de emoţie, în timp ce în tablourile lui Gheorghiu emoţia palpită, contaminează. Ceea ce pare decorativ e mai degrabă aspiraţia de a clasiciza forme de artă populară.

Contrar unor aparenţe, Gheorghiu nu-i un spontan exploziv, ci un meditativ care caută să exprime în forme sensibile conţinutul unor reflecţii întemeiate pe tradiţionalele valori umaniste ale artei româneşti. Ceea ce nu exclude manifestarea unui temperament impetuos, dar presupune în permanenţă un control raţional, filtrele multiple ale unei îndelungi elaborări plastice.

Şi dacă ar fi să amestecăm în definirea lui criterii dinafara picturii, ne-am gîndi în primul rînd la *poezie*, în acea zonă a ei care înglobează toate artele, sub semnul bucuriei de a trăi.

La 35 de ani, drumul lui Ion Gheorghiu se arată larg deschis şi plin de ispite creatoare, căci fiecare tablou e promisiunea unui tablou mai frumos. Iar la un adevărat artist, cursa aceasta ţine cît puterea degetelor pe penel.

Pucă şi el însuşi

O expoziţie organizată de cîţiva entuziaşti în foaierul Teatrului Mic din Bucureşti, cîteva articole apărute cu acest prilej, precum şi ilustraţiile publicate prin ziare şi reviste au atras aproape simultan atenţia asupra lui Florin Pucă şi a desenelor sale.

Cei cîţiva ani care s-au scurs de la acest debut l-au impus, acordîndu-i un loc şi un statut destul de singular, undeva între rezerva uşor agasată a profesioniştilor în faţa unui diletant prea aclamat şi adopţiunea entuziastă a literaţilor care citesc în imaginile lui, dincolo de bufonada şi de insolitul aparenţelor, un univers poetic dramatic şi de o mare autenticitate. Personajul în sine e foarte pitoresc în lumea boemei literare. Capul hirsut, împodobit cu o barbă neagră, cioplit parcă într-un lemn dur şi rugos, îi dă o înfăţişare de călugăr bîntuit de vise rele sau de tîlhar dintr-o carte cu povestiri fioroase. Dar aparenţa feroce, cultivată cu oarecare cochetărie neagră şi subliniată prin sarcasmele unui limbaj truculent, presărat cu absurdităţi savuroase şi sinceităţi biciuitoare, este o mască pur defensivă, platoşa unei sensibilităţi în permanentă reacţie, şi pe care desenele o trădează dealtfel.

Întîmplarea face ca semnatarul acestor rînduri să se numere printre cei care, de la bun început au urmărit cu un interes din ce în ce mai surprins şi mai admirativ jocurile

sale, pentru că Florin Pucă s-a descoperit jucîndu-se, fără să-şi dea seama că din joaca lui va ieşi la iveală o vocaţie ignorată pînă la cei treizeci şi patru de ani cîţi avea. Cochetase pînă atunci şi cu alte muze în răgazurile îngăduite de meseria lui de retuşor fotograf la editura Meridiane şi acuza toate simptomele unui viitor ratat ; scria versuri, juca în spectacole de amatori, ticluia scenarii trăsnite, sau colinda cu aparatul de fotografiat pe la nunţi şi botezuri umile culegînd imagini de un grotesc duios, vrednice de penelul bunului Vameş Rousseau, habar neavînd că într-o bună zi se va apuca să şi deseneze.

Ca desenator, a început cu mici glume creionate spontan, pe care le arăta celor din jur, ca să-i amuze, amuzîndu-se el însuşi, cu oarecare uimire, de hazul pe care îl stîrneau. Era într-asta o nevoie poate neştiută de a comunica şi de a se comunica sub paravanul unui umor desfăşurat cu mijloace tot mai variate, cu o capacitate de invenţie ce se amplifica pe măsură ce se lăsa captivat de propriile sale jocuri. De la improvizaţia cu iz dadaist, de la gluma grasă cu savoarea duboutiană (şi trebuie notat că nici nu auzise de Dubout), de la naraţiile burleşti pe care s-ar putea glosa la modul urmuzian şi pînă la dezlănţuirile fantaste din producţiile ulterioare, desenele lui Pucă afirmă un excepţional talent instinctiv.

Din ce în ce mai expresiv, mai definit în relaţiile şi atitudinile sale, personajul lui Pucă — pentru că marea majoritate a desenelor se ordonează în jurul aceluiaşi figurant în care recunoaştem propria sa înfăţişare conturată uneori cu o vervă sarcastică, alteori cu o stranie melancolie — ne-a devenit familiar ; mai mult, începem să vedem în el altceva decît o amuzantă intenţie de caricatură : simbolul unei atitudini de viaţă.

Dincolo de nota lor umoristică, dincolo de anecdota imediată, de savoarea inedită a unui detaliu, privite în ansamblu, desenele lui Florin Pucă încheagă unitatea morală a unui personaj. Acest personaj este el însuşi, încercînd să se descopere printr-o frenetică automultiplicare în diverse ipostaze. Dar o automultiplicare ce n-are nimic narcisiac, nimic egolatru, şi din care citim, într-o parafrază voit grotescă — din pudoare, şi chiar dintr-un soi de pornire împotrivă-şi

— frămîntările unui suflet teribil de sentimental şi de candid, veşnic dezamăgit şi veşnic plin de pofte de viaţă, dar chinuit de handicapuri dificile : propria lui sensibilitate şi impresia obscură că niciodată nu se va găsi pe el însuşi, că întotdeauna va fi de prisos, că între aspiraţiile sale intime şi realitatea vieţii sale ceva este în contratimp. Handicapuri cu atît mai incomode cu cît bănuim această sensibilitate brăzdată de ascunse cicatrice care fac alegerile prudente, posibilităţile îndoielnice, iluziile fragile şi certitudinile pasagere. Iar la dezavantajele acestei structuri, vulnerabilă tocmai prin buna ei calitate, se mai adaugă maliţiile hazardului, accidentele din afară care-i joacă tot felul de renghiuri — acel ghiveci răutăcios care dintr-o mie de trecători te alege pe tine ca să-ţi cadă în cap, coaja de pepene ascunsă perfid lîngă rigolă care îţi pîndeşte pasul, tocmai ţie.

Pornind de la joc, Florin Pucă a găsit treptat în desen modalitatea cea mai potrivită pentru a exprima aprigul său dialog cu el însuşi şi cu existenţa — dialog în care multe gînduri sumbre şi multe melancolii nu-şi vor primi, poate, niciodată răspunsul. Îl poartă cu toate acestea fără să se menajeze, fără să blesteme, cu resemnarea autoironică a acelor ghinionişti lucizi care ştiu, ca şi Heine, că dacă s-ar întîmpla ca din cer să se iţte o ploaie cu guldeni de aur, ei s-ar alege doar cu cucuiele. Într-un cuvînt, un melancolic dublat de un sceptic a cărui ironie aminteşte oarecum de *Witz*-ul romanticilor ; dar un melancolic care refuză autoînduioşarea lăcrămoasă, un sceptic care în adîncul tainic al inimii sale ar mai vrea să creadă în miracole. Şi dintre toate miracolele, se vede că acela al iubirii îl fascinează, tocmai pentru că ţinta frecventă a sarcasmelor sale, îngroşate pînă la cel mai neiertător grotesc, este *el* şi *ea*. *El*, întotdeauna stîngaci, visător şi inutil, *ea*, opulentă, nesimţitoare, tiranică ; şi cu toate acestea, inseparabil legaţi prin nu se ştie ce bizar mecanism de afinităţi elective, căutîndu-se în ciuda tuturor farselor şi trădărilor joviale sau feroce prin care se înlănţuie pe viaţă şi pe moarte.

Dar a reduce desenele lui Florin Pucă la motivul cuplului înseamnă a vedea numai o latură, şi nu cea mai definitorie a unei creaţii complexe care a acumulat exploziv cîteva sute de desene în numai vreo doi ani.

Două sînt registrele sale distincte şi oarecum succesive, ele marcînd într-un fel însăşi evoluţia lui. Unul, deliberat umoristic — un umor dus pînă la absurd prin insolitul asociaţiilor — şi în care desenele sînt de obicei însoţite de citate scoase din cele mai neaşteptate cărţi şi broşuri cu un simţ special al inadvertenţei lor la imagine. O piaţetă, de pildă, iar acolo personajul lui Pucă, purtînd o raniţă în spate, şi zăbovind perplex în mijlocul unei figuraţii absurde : o lampă de gaz pe caldarîm, un soi de amazoană grotescă ivindu-se de după un colţ de clădire, nişte animale total inventate şi legenda : *„Putem spune că, în această privinţă, broasca ţestoasă seamănă cu un om care, simţindu-se flămînd, se duce, bunăoară, la restaurant"* ; sau, într-o sală de spectacole, acelaşi personaj tăind lemne pe scenă, iar dedesubt următorul text : *„Să am iertare, stimaţi cetăţeni, dar asta e, cum s-ar spune, curată porcărie"* ; sau, *el* şi *ea*, într-o pădure, ascunşi sub o pălărie pentru a scăpa de urmărirea unor jivine agresive ; în sfîrşit, trenuri cu picioare în peisaje abracadabrante, obiecte eteroclite care puse alături amintesc de faimoasa întîlnire fortuită pe-o masă de disecţie a unei maşini de cusut şi-a unei umbrele, despre care vorbea Lautréamont.

Repetarea anumitor atitudini şi situaţii neagă însă ceea ce la prima vedere pare gratuit. Ipostazele personajului Pucă sînt aproape totdeauna în dezavantajul său. Funcţia umorului este aceea de-a sancţiona astfel sentimentalismul său incorigibil. Şi e ceva nespus de copilăresc şi de emoţionant în acest sentimental care se răzbună pe el însuşi pentru că nu poate măsura lumea decît cu trăsăturile inimii sale, printr-o optică ce se plăteşte deseori cu durere.

Jocul odată dezlănţuit, artistul va căuta să-l depăşească pentru a-i conferi semnificaţiile profunde ale unei adevărate confesiuni. Imaginaţia inventivă se dovedeşte inepuizabilă şi descoperă treptat voluptatea de-a uzurpa aparenţele, de-a rupe ordinea ştiută, modificînd, desfigurînd, plăsmuind hibrizi de-o surprinzătoare veridicitate care duc gîndul privitorului la bestiarele arhaice ale artei fantastice. În această ordine de idei, figuraţia animalieră a desenelor sale, ca şi asamblările groteşti sugerează asociaţii cu atît mai surprinzătoare cu cît nu se deduc printr-o filieră de influenţe. Ele există în mintea privitorului cultivat, artistul ignorîndu-le.

Aceste *impossibilia* pitoreşti sînt invenţii spontane şi foarte personale cu înrudiri depărtate în timp, ceva în genul *drolerilor* franţuzeşti sau aşa-numitelor *babewyn* engleze. Cu ajutorul lor Pucă îşi creează astfel un vocabular propriu, aproape emblematic, menit să-l exprime.

Al doilea registru devine aşadar prin excelenţă meditativ, grav, dramatic. Într-un copac, fiecare frunză reproduce fizionomia personajului, iar pe alee, un măturător — tot el — îndeasă în tumbăraie frunzele căzute... un labirint (motiv manierist tradiţional) de cărări pe care, multiplicat de astă dată sub înfăţişarea unui pelerin, personajul nostru călătoreşte spre un soare în mijlocul căruia tronează un scaun... aici îl descoperi odihnindu-se pe-o sforicică prinsă de-a curmezişul altui soare iradiind sus raze, jos rădăcini... aici în chip de Orfeu hilar cîntîndu-le din vioară unor fiare de specii incerte... dincolo îl vezi zburînd cu păsările lui stranii spre un copac mirific care galopează la rîndul său în întîmpinarea lui purtat de rădăcini ce s-au întruchipat într-altă jivină din bogatul său bestiar... sau tronînd ca un rege melancolic şi somnolent în mijlocul unui peisaj de-o stranie dezolare, tenebros, văduv, neconsolat întocmai ca acel *Desdichado prinţ de Acvitania* din sonetul lui Gérard de Nerval.

Fiecare imagine adaugă un nou episod la o epopee fantastică populată cu făpturi ciudate, păsări crude care îl atacă, armăsari înaripaţi, cu capete suave, sub aripile cărora se ascunde, peisaje stîncoase cu sugestii antropomorfe, ţarcuri labirintice, arbori cu rădăcini crescute ca un păienjeniş din care se iscă el însuşi într-o ciudată simbioză.

Frecvenţa anumitor motive nu-i deloc întîmplătoare : soarele, zborul, prăbuşirea, jivinele agresive, şi, în sfîrşit, permanenta sugestie a însingurării notifică un simbolism al imaginilor ce răspunde adînc într-o sensibilitate de factură barocă, zbuciumată, înfricoşată de fragilitatea condiţiei sale omeneşti.

Toate elementele obiective, din afară, sînt modificate în sinea lui pentru a exprima apoi un peisaj interior. *„Oglinda este maestrul nostru"*, spunea Leonardo, şi ceea ce ne oferă şi mai ales îşi oferă Florin Pucă sînt propriile sale răsfrîngeri. *Amintiri despre mine* este chiar titlul uneia dintre expoziţiile sale. Din momentul cînd încearcă să iasă din el

însuşi, să devină obiectiv ilustrîndu-l pe altul (versurile lui Teodor Pîcă, de exemplu) riscă să se piardă, sau, în cel mai bun caz, tot pe sine se regăseşte. Introvertirea lui frenetică îţi lasă uneori impresia că tot ce desenează este penitenţa unui posedat care îşi exorcizează astfel demonii, pentru că poartă întotdeauna în suflet imaginea unui soare posibil.

În ceea ce priveşte procedeul folosit de Pucă în *capriciile* sale — căci factura spontană a desenelor bazată pe jocul liber al sensibilităţii şi al fanteziei îndreptăţeşte această definire de gen — el aminteşte întrucîtva dicteul automat al suprarealiştilor, redescoperit printr-o pură intuiţie.

În faţa foii albe, transcriind starea de spirit în care se află atunci cînd desenează, Florin Pucă îşi metamorfozează amintirile emoţionale în imagini urmînd capriciul discontinuităţilor fanteziei şi organizîndu-le în raport cu spaţiul de care dispune pe hîrtie. Compoziţia se organizează astfel pe criterii plastice senzoriale, necontrolată voluntar şi fără reveniri. Desenînd, autorul îşi dezvăluie sieşi tot ce s-a asociat spontan în sinea lui. La rîndul său, privitorul recompune din elementele acumulate în naraţiunea grafică starea emoţională a desenatorului.

Desenul propriu-zis îndeamnă la rîndul său destule asocieri posibile la modalităţi consacrate.

Hipertrofiile sau atrofiile formelor, racursiurile neaşteptate, tensiunea dramatică pe care o creează astfel de procedee îi conferă virtuţi de factură expresionistă, în timp ce extravaganţa reprezentărilor sugerează ca repere nume prestigioase ale maeştrilor fantasticului.

Toate asocierile posibile nu ştirbesc originalitatea acestui desen atît de adecvat conţinutului său şi de aceea atît de elocvent în exprimarea unei realităţi sufleteşti singulare şi autentice. De aici şi ceea ce ni se pare a fi însă unul dintre marile sale merite : contribuţia implicită la repunerea în drepturi a figurativului într-un moment cînd intoleranţa abstracţionismului, viabil mai mult prin iscusinţa verbală a comentatorilor, tinde să întroneze un nou academism exclusiv şi dogmatic, cînd artistul plastic, neîncrezător în impulsurile sensibilităţii, tinde să devină din ce în ce mai mult un făcător ingenios şi artificial subjugat de-o exasperată şi exasperantă deliberare pur intelectuală.

Cum şi-a cîştigat Pucă dintr-o dată maturitatea şi virtuozitatea sa de expresie e greu de spus. Un instinct obscur l-a făcut să descopere prin proprie emoţie şi experienţă procedee universale, căci tot ce face a descoperit el însuşi, singur, netrecînd prin nici un fel de şcoală, şi într-un timp record. Se întîmplă şi aşa din cînd în cînd. Sînt reuşite admirabile în sine, dar detestabile ca exemplu pentru cine ar crede că arta este doar un fel de iluminare spontană şi nu cere ca atare studiu şi îndelungată elaborare. Dar cazul Pucă există şi rezistă ca excepţie în confirmarea unei reguli.

Un romantic îmblînzit

Există o tentație a memoriei la care sensibilitatea nu poate să nu răspundă și care, împlinindu-se, ar vrea să reconstituie integritatea ființei noastre în timpul imobil al cuvîntului scris ce readuce trecutul în prezent și ne dă, cel puțin în momentul amintirii, iluzia că ne aparținem total. Poate că acesta-i mecanismul intim al atîtor scrieri memorialistice — căutarea și reconstituirea timpului pierdut dorindu-se un succedaneu al nemuririi. Cînd o inteligență lucidă și însetată de perfecțiune susține și îndrumă această tentație și cînd ea aparține unei personalități de anvergura lui Stendhal, documentul memorialistic iese din cadrul restrîns al genului, dobîndește o cuprindere amplă care te implică direct și poate deveni sursa unor informații prețioase întru cunoașterea acelui etern uman labil, plin de surprize, paradoxal și inepuizabil în misterele pe care ni le oferă de mii de ani spre dezlegare.

Cu aceste gînduri m-a întîmpinat pagina albă ce-ar trebui să schițeze cîteva repere în lectura acelor documente stendhaliene a căror importanță este capitală : paginile de memorialistică.

Interesul lor este dublu : acela de-a adînci perspectiva operei, oferind totodată un document uman în sine, document a cărui valoare crește tocmai prin girul operei.

În mod evident sau mai filtrat, oricum însă obligatoriu, orice creator își implică autobiografia fizică sau spirituală în

substanța creației sale. Un creator absolut obiectiv, detașat de propria sa biografie, este de neconceput sau ar trebui imaginat într-o făptură dintr-o altă specie, cu un alt sistem de referințe, ceea ce nu ne-ar putea interesa în fapt mai mult decît o curiozitate oarecare, întrucît ar exclude posibilitatea de a ne implica. Nu pot fi ca atare adeptul acelor căutători de absolut estetic care izolează opera de om, cum nici nu pot împărtăși pudoarea falsă a celor care, înrobiți de imagini convenționale și idilizante, ne oferă spre contemplare și model semizei pe socluri abrupte pentru a ne trezi rușinate complexe de inferioritate, căci nu pot imagina perla născută din nimic, altundeva decît în carnea rănită a scoicii. Și putința unei astfel de nașteri are ceva atît de patetic, încît înnobilează carnea sortită pieirii.

Evident, creația propriu-zis romanescă a lui Stendhal poate trăi și prin ea însăși pe locul pe care și l-a cucerit. Dar întîmplarea face că Stendhal este unul dintre scriitorii care s-au descris și analizat cel mai mult, iar corpul imens al documentelor memorialistice rămase de pe urma lui se adaugă ca un auxiliar prețios de cercetare, și trebuie să mulțumim hazardului ce ni l-a pus la îndemînă, pentru a scuti spiritele curioase de investigații și concluzii relative.

S-ar putea ca acest preambul să pară superfluu. Ni-l inspiră însuși Stendhal și-ar vrea să fie răspunsul delicat la desele avertismente adresate eventualilor indiscreți. Bunăoară, acest *Aviz : „Dacă vreun indiscret va citi jurnalul meu, vreau să-i răpesc plăcerea de a-și bate joc de mine silindu-l să remarce că acesta trebuie să fie un proces verbal matematic și inflexibil privind felul meu de-a fi, nelingușind nici bîrfind, ci enunțînd limpede și sever ceea ce cred eu că am fost. El are menirea de-a mă lecui de trăsăturile mele ridicole. El reprezintă partea scrisă a conștiinței mele intime, dar partea cea mai valoroasă a acestei conștiințe, tot ce-am simțit în sunetele muzicii lui Mozart, citindu-l pe Tasso, trezindu-mă la auzul unei flașnete, oferind brațul metresei mele din momentul acela nu-i cuprins aici. Ca atare, în genunchi vă rog, nu vă bateți joc de mine“* (*Jurnal*).

În genere, literatura memorialistică cunoaște în epoca lui Stendhal o mare vogă, de la Chateaubriand la ignoratul, astăzi, Salvandy, amîndoi copios înjurați de Stendhal. Inflația

acestui gen de literatură în secolul trecut trebuie explicată ca un efect al exacerbatului individualism romantic. Egotismul este o boală care bîntuie cu furie ; fiecare e preocupat de propriul său eu, încearcă să-l capteze, să-l descrie şi să-l plaseze avantajos. Dar de cele mai multe ori autorii acestor jurnale se străduiau să ofere, publicului şi posterităţii, imaginea lor ideală, aceea pe care şi-ar fi dorit-o ; de aceea, pentru ca personajul să poată fi considerat în adevărata sa lumină (în cazul că merită osteneala), trebuie bine spălat mai întîi de stratul gros de fard cu care se grimează.

Romantic el însuşi prin înclinaţia sa egotistă, Stendhal are obsesia adevărului şi de aceea memoriile lui trăiesc şi astăzi fără necesitatea corectivelor. Dar intuind pericolul posibil al automistificării, el avertizează asupra relativităţii autocunoaşterii în *Viaţa lui Henri Brulard*, o carte scrisă *„numai şi numai din memorie"* : *„Aşa se face că în fond n-am prea mare încredere în toate aprecierile cu care am umplut cele 536 de pagini precedente. Adevărate nu sînt cu siguranţă decît senzaţiile..."* În paranteză spus, în aceste pagini pornite de la adevărul senzaţiilor şi în care jocul adeseori accidental al memoriei reconstituie ambianţa unei existenţe, simţim deja o sugestie a tehnicii de evocare proustiană.

Ghidat de dorinţa de a nu compune un personaj idealizat, Stendhal descrie în memorialistica sa un om şi istoricul formării sale. Subiectivismul stendhalian se deosebeşte de cel romantic prin aceea că este permanent trecut prin filtrele raţiunii şi are un scop autoeducativ. Orientarea lui spre ştiinţele exacte şi filosofii raţionalişti anunţa de timpuriu vocaţia sincerităţii. *„Entuziasmul meu pentru matematici*, mărturiseşte Henry Brulard, *avea probabil ca principală bază groaza pe care mi-o inspira ipocrizia, ipocrizie în ochii mei însemna mătuşa Séraphie, doamna Vignon şi p(opii) lor..."*

Grandilocventei exaltări romantice a eului, Stendhal îi opune obiectivizarea prin analiză lucidă. Egotismul său nu modifică datele realului, proiectînd asupra lor stări subiective, ci analizează aceste stări în contextul realităţii pe care o ştie independentă de voinţa sa şi le determină astfel sensul general uman. *„Caut să mă apăr de exagerare. Detest falsul ca pe un duşman al fericirii."* (*Jurnal*, 8 septembrie 1811)

Consonanţa dintre om şi operă, în cazul lui Stendhal, şi importanţa pe care o prezintă tocmai din acest motiv procesul de formare al omului, justifică din plin investigarea indiscretă a tuturor scrierilor cu caracter memorialistic. *„Nu pierde scrisorile mele*, îi recomandă el surorii sale Pauline, *ne vor prinde bine amîndurora : ţie pentru că vei putea înţelege mai tîrziu tot ce n-ai prins la început, mie pentru că îmi vor oferi istoria dezvoltării mele spirituale."*

Mărturie de prim ordin pentru perioada de formare a lui Stendhal, cînd, aventurat în propria sa cunoaştere, el se autoscopiază cu minuţia unui om de ştiinţă, *Scrisorile către Pauline* (1800—1825) se suprapun în timp *Jurnalului* (1801—1823) şi pulsul lor spiritual indică aceleaşi frecvenţe. Datele concrete urmează la rîndul lor acelaşi itinerar biografic : adolescent timid, înflăcărat, nesigur pe sine dar orgolios, hrănind în sinea lui vise de glorie şi de iubire absolută... tînăr ofiţer trăind revelaţia Italiei, patria sa aleasă... literat veleitar şi dezamăgit, la Paris, dar nutrind ambiţia de-a ajunge om de afaceri şi bancher... funcţionar superior în administraţia armatei napoleoniene, elegant, monden, sclipitor, cu o carieră strălucită în faţă şi, în cele din urmă, după căderea Imperiului, biet ambiţios decepţionat, tînjind după o viaţă tihnită şi asigurată cît de cît materialiceşte...

După această perioadă, cînd se contura afirmarea plenară a scriitorului, preocupările memorialistice introspective sînt mai puţin acaparatoare, lăsîndu-ne să presupunem ca împlinită funcţia lor corectivă în procesul de autocunoaştere. Ele vor răbufni mai viguros către sfîrşitul vieţii cînd, precum e firesc omeneşte, trăirea epuizată cedează locul retrăirii prin memorie şi cînd răspund unei necesităţi de alt ordin, căci disecţia nu se mai face pe prezentul devenirii ci, retrospectiv, de fapt pe un cadavru, acela al trecutei sale vieţi. Acum, pornit în căutarea timpului său pierdut, Stendhal va începe cel mai important document memorialistic, neîncheiat din păcate, *Viaţa lui Henri Brulard* (1835), cu şase ani înainte de-a muri, şi a cărui materie se sfîrşeşte în momentul cînd se deschide *Jurnalul* şi corespondenţa cu Pauline.

Din vasta autobiografie stendhaliană, două mi se par a fi izvoarele de bază, fiecare cu un ton şi nuanţe proprii şi amîndouă întregindu-se : *Viaţa lui Henri Brulard* şi *Jurnalul*.

În prima, sentimentul timpului a spulberat multe iluzii şi a adîncit perspectivele autocunoaşterii. Retrospectiva e un bilanţ şi totodată un fel de testament. Omul îşi retrăieşte primii paşi în viaţă, dar această evocare se săvîrşeşte pe convingerea dobîndită a unui trainic destin postum. Opera literară există deja. *Jurnalul* nu evocă, ci consemnează. La dorinţa de a fixa momentul se adaugă nevoia unui îndreptar întemeiat pe o permanentă cenzură critică a unui spirit în formare şi obsedat de ideea desăvîrşirii sale. Fiece notaţie surprinde o idee sau o emoţie, le analizează în mecanismele lor intime şi, prin multitudinea datelor conţinute, a coordonatelor pe care se fixează, el se constituie ca un adevărat roman al unei formări, un *Bildungsroman*, construit din acumulări zilnice pe parcursul cîtorva ani şi înfăţişînd, cum ar spune Henri Brulard, *„istoricul revoluţiilor unei inimi"*.

Interpretată cu noţiunile pe care ni le oferă istoria literară, această formare individualizează opoziţia atît de frecventă dintre clasic şi romantic.

Spunem *clasic* şi *romantic* integrînd aceste noţiuni într-un context istoric, dar relaţia lor, cu toate implicaţiile de natură biologică, sociologică, psihologică, etică şi estetică se poate extinde şi adînci pe un plan teoretic general, definind în ultimă analiză două structuri umane, şi perfect opuse în starea lor pură.

Este vorba de două atitudini fundamentale ale omenirii a căror relaţie, în ciuda antagonismului, nu trebuie să ducă la abolirea uneia sau alteia, ci la *unitate*, adică la apropierea lor în sensul unei interdependenţe armonioase. De noi depinde aşadar să lărgim sfera acestor noţiuni şi, fără a desconsidera semnificaţia lor istorică, s-o îmbogăţim cu implicaţiile permanente ce depăşesc limitele convenţionale ale unei epoci. Aceasta pentru a păstra vii atîtea lucruri ce pot fi şi trebuie păstrate vii din experienţa unui om. Şi nu pentru a exalta valoarea lui excepţională cu pretinsa obiectivitate a istoricului arhivar care *muzeizează* substanţele trecutului şi le osifică în frazeologia manualelor didactice, ci pentru a le asimila în propria noastră experienţă de viaţă. Şi dacă astfel vom cîştiga înţelegîndu-l şi mai bine încă pe Stendhal ca exegeţi, vom cîştiga infinit mai mult pe planul unei comu-

nicări umane ce aboleşte distanţe şi timp, însemnînd Cunoaştere într-o accepţie majoră.

În acest sens, problema esenţială pe care o pune memorialistica lui Stendhal — o problemă eternă — este aceea a omului pornit în căutarea unităţii sale, printr-un amplu examen de conştiinţă.

Nu este mai puţin adevărat că întreaga creaţie stendhaliană este o vastă autobiografie, în care datele reale se prelungesc în ipostazele fictive pe care i le propun sensibilitatea şi intelectul, *inima* şi *capul* — cum ar spune Stendhal —, pentru a compune din toate personajele semnificative imaginea unui *personaj-sumă*, unitar în multiplicitatea lui, acela pe care l-ar fi putut închipui reveriile sale egotiste.

Şi astfel, treptat, legînd firele, identificăm caracterul strîns autobiografic al întregii opere stendhaliene, desfăşurat pe două planuri distincte şi totuşi unitare, amestecînd amănuntele concrete cu ideile şi stările de spirit : un Stendhal al experienţelor trăite şi altul, proteic, al dorinţelor şi al aspiraţiilor sale. Aceeaşi canapea albastră din salonul domnului Tracy mobilează şi salonul marchizului de la Môle din *Roşu şi Negru* ; în entuziasmul şi idealurile de viaţă ale tînărului Brulard traversînd Alpii cu armata napoleoniană îl regăsim pe Fabrice del Dongo, cel de pe cîmpul de la Waterloo ; proaspătul secretar de ambasadă Lucien Leuwen lăsînd în urmă la Nancy iubirea lui pentru doamna de Chastelier şi făcînd un pios pelerinaj pe locurile *Noii Heloïze* evocă, după ani de zile, plecarea lui Stendhal de la Milano după despărţirea de Matilde Dembowski, aşa cum ne-o descrie chiar el în *Amintirile egotiste* (1822) ; sclipitorul, amabilul, distinsul, înţeleptul, sensibilul şi totodată machiavelicul conte Mosca seamănă grozav cu idealul de virilitate matură al scriitorului şi în acelaşi timp cu prietenul său di Fiori ; Julien Sorel comite exact aceeaşi greşeală de ortografie — scrie *cela* cu doi de *l* — ca şi Henri Brulard cînd se prezintă la domnul Daru, iar ultimele lui gînduri înainte de moarte sintetizează toată critica socială risipită în memorii...

Profund subiectivă deci, şi ca atare romantică, opera stendhaliană iese totuşi din cadrul romantismului prin aceea că, în extrema ei subiectivitate, supune totuşi eul unui control permanent şi riguros al raţiunii, care caută să-l ilustreze

cît mai obiectiv cu putinţă. Recomandîndu-i Paulinei *Logica* lui Tracy, el declară : *„Am de gînd s-o recitesc sau s-o parcurg din nou în fiecare an pentru ca inteligenţa mea să rămînă permanent deschisă către lumină."* (1811) Dintr-altă scrisoare, desprindem : *„Constat că nefericirile noastre, decepţiile noastre provin aproape totdeauna din dorinţele noastre contradictorii. Raţionînd exact conform principiilor lui Tracy, am pornit la vînătoarea contradicţiilor care ar mai putea exista în inima mea."* (1814)

Raţiunea este principalul director a ceea ce Stendhal numeşte *egotism* şi este, în fond, o metodă de analiză morală, *„un mod de a zugrăvi această inimă omenească"*. Preocuparea de sine nu-i aşadar un pretext de exhibiţionism al eului şi autolatrie, păcate cu precădere romantice, nici proiectarea lui în evaziuni metafizice. Egotismul său nu modifică datele realului, deformîndu-le prin exces de subiectivitate, ci analizează stări subiective în contextul realităţii pe care o ştie independentă de voinţa sa, determinîndu-le astfel sensul general uman : *„Caut să mă apăr de exagerare. Detest falsul ca pe un duşman al fericirii."* (*Jurnal*, 8 septembrie 1811) Adeseori, autoobservarea lucidă se face sub semnul ironiei, cum reiese din mărturisirea făcută Paulinei într-o scrisoare din 1808 : *„Dar după prostul meu obicei, cel mai mult m-a amuzat spectacolul pe care mi l-am oferit mie însumi."*

Stendhal este conştient de dualitatea structurii sale şi problema pe care şi-o va pune în permanenţă este găsirea unui echilibru între exaltările unui temperament pasional şi romantic şi nevoia intelectuală de ordine, nu mai puţin organică. În *Despre iubire*, el mărturiseşte : *„Fac toate eforturile posibile pentru a fi sec. Vreau să impun tăcere inimii mele care îşi închipuie că are multe de spus"*, iar în *Racine şi Shakespeare*, teoretizează : *„Probabil că trebuie să fim romantici în idei, aşa vrea secolul nostru : dar să fim clasici în expresie şi în stil."*

Pe planul psihologiei individuale, relaţia romantic-clasic devine relaţia dintre mecanismele complexe ale fondului pasional şi raţiunea care controlează şi ordonează funcţionarea acestor mecanisme. Dialogul dintre pasiune şi raţiune, dintre substanţa corporală şi cea spirituală, dobîndeşte o solidă bază teoretică în gîndirea franceză din momentul clasicismului prin

Descartes (un temperament surprinzător de stendhalian). Idealul clasic teoretizat subordonează pasiunea, şi-l regăsim admirabil prelungit în gîndirea lui Stendhal. Revăzînd *Discursul asupra metodei* şi *Tratatul despre pasiuni* am putea sistematiza pe multe pagini analogiile. Ne limităm la indicarea cîtorva repere.

„Filosofia pe care o cultiv, spune Descartes în *Tratatul* amintit, *nu-i chiar atît de barbară nici chiar atît de înfricoşătoare încît să excludă uzul pasiunilor, dimpotrivă, doar într-însul investesc eu întreaga desfătare şi fericire a vieţii."* Şi, într-alt paragraf : *„Mi se pare că deosebirea ce există între sufletele nobile şi cele care sînt josnice şi vulgare constă cu precădere în aceea că sufletele vulgare dau frîu liber pasiunilor şi nu sînt fericite sau nefericite decît în măsura în care cele ce li se întîmplă sînt plăcute ori supărătoare, pe cînd celelalte deţin raţionamente atît de întemeiate şi de puternice încît deşi au şi ele pasiunile lor, şi adesea mai violente chiar decît ale oamenilor de rînd, raţiunea rămîne totuşi veşnic stăpîna lor."*

Concluzia este o morală a autodepăşirii care întoarce privirea în sine, ajutînd eliberarea individului de circumstanţele exterioare, înarmîndu-l cu acea virtute superioară care înseamnă a-ţi fi ţie însuţi credincios mai presus de orice — cu alte cuvinte singurul drum al libertăţii : *„...să încerc mai curînd*, spune Descartes, de astă dată în «Discursul asupra metodei», *să mă învinge pe mine însumi decît soarta şi să modific mai degrabă dorinţele mele decît ordinea lumii..."* *„...În sfîrşit, drept încheiere a acestei morale, am căutat să trec în revistă diversele ocupaţii ale oamenilor în această viaţă pentru a mă strădui să fac cea mai bună alegere : şi, fără să vreau să spun ceva despre ocupaţiile altora, m-am gîndit că cel mai bun lucru e să stărui în aceea cu care mă îndeletniceam, adică să-mi folosesc întreaga viaţă cultivîndu-mi raţiunea şi înaintînd pe cît cu putinţă în cunoaşterea adevărului, potrivit metodei pe care mi-o prescrisesem."*

Peste timp, gîndirea lui Stendhal prelungeşte în ecouri viguroase şi exemplifică metoda carteziană. Explicîndu-şi *Jurnalul*, el spune : *„E vorba de-o lucrare anatomică... numai şi numai pentru instruirea mea particulară. Sînt violent din născare, pentru a mă corecta am fost sfătuit să mă*

cunosc pe mine însumi." Iar în ajutorul acestei autodisecări anatomice : „*Să întreţin un jurnal nosografic în care se înscriu seară de seară la capitolul* Vanitate *manifestările vanitoase pe care le voi fi observat, la capitolul* Avariţie *manifestările de avariţie, în sfîrşit sub titlul fiecărei pasiuni starea sufletească etc., tot ce voi fi observat. Aceste indicii vor izbi imaginaţia mea şi vor dubla forţele spiritului meu.* Şi altundeva : „*Să depun o muncă serioasă cu mine însumi, să contractez o serie de deprinderi noi pentru a îndeplini două condiţii ce vor contribui mult la fericirea mea...*" întrucît — şi ne îngăduim să completăm cu propriile sale cuvinte : „*Aproape toate nenorocirile din viaţă se trag din ideile noastre false cu privire la cele ce ni se întîmplă. A cunoaşte profund oamenii, a judeca sănătos evenimentele însemna aşadar un mare pas către fericire.*"

În aceste delimitări ale raţiunii se va consuma un fond imens de pasionalitate veşnic efervescentă. Rareori scriitor care să vorbească atît de insistent în termenii pasiunii. Un cuvînt care revine obsedant, alături de *iubire*, *onoare*, *pasiune*, *eroism*, *geniu* este acela de *fericire*. Dar aspiraţia lui spre fericire n-are nimic bovaric. A fi fericit înseamnă a fi devenit tu însuţi, stabilind exact raporturile cu lumea înconjurătoare, înseamnă aşa cum o spune Stendhal în *Jurnal* „*o îndelungată obişnuinţă de a raţiona exact*".

În inima sensibilă, pasionată şi virilă a lui Stendhal, ideea fericirii ordonează ca motiv esenţial iubirea — o aspiraţie obsedantă şi veşnic dezamăgită. Parcurgînd întreaga sa viaţă şi operă, vom degaja o adevărată doctrină a iubirii, în schema căreia distingem şi sentimentalismul rousseauist alimentat mai cu seamă de *Noua Heloïză*, şi don-juanismul lui Choderlos de Laclos, şi ecouri ale idealismului sentimental din secolul al XVII-lea, eminamente rezonabil şi potrivit căruia iubirea devine o formă a eroismului. Rezultă din acest sincretism un concept propriu al iubirii menit să-i îngăduie o afirmare plenară şi fiecare componentă luminează o ipostază a personalităţii sale complexe, pentru a satisface rînd pe rînd ori simultan o imaginaţie romanţioasă şi exaltată, un spirit curios de analist lucid, un suflet energic şi însetat de acţiune.

În 1835, la 52 de ani, Henri Brulard evocă, pe malul lacului Albano, scriind iniţiale în praf, fantomele iubirilor

sale şi constată : „*Într-adevăr, iubirea a fost pentru mine cea mai importantă problemă, sau mai degrabă singura.*" Afirmaţia trebuie extinsă mai presus de înţelesurile imediate, de sentimentalism şi de erotism, fără a le exclude, firește, iubire semnificînd o stare permanentă de fervoare, de implicare afectivă în tot ce întreprinde, o nevoie de comunicare absolută şi, totodată, un instrument al cunoaşterii. Argumentele se desprind din *Jurnal* : „*...să înfăptuiesc un lucru oarecare atunci cînd sînt îndrăgostit de el ; lipsit de dragoste nu valorez nimic*", iar într-altă zi : „*Tot mai lipsit de orice pasiune, stare plicticoasă pentru mine.*" Numai un consum afectiv întreţinut ca un foc îl poate rupe de această „*stare plicticoasă*". „*Adeseori*, mărturisește el, *jinduiesc după pasiuni pentru a fi fericit. Asta nu înseamnă că cer pasiunea pură, înseamnă doar că cer anxietatea. Dar anxietatea de acest gen mă exersează în galanterie, mă face să cunosc inima omenească.*"

Constanta lui disponibilitate afectivă implică însă un control raţional prin aceea că raportează obiectul iubirii la anumite norme ideale pe care le poartă în el însuşi : „*Încep să iubesc un lucru din clipa cînd imaginaţia mea e în stare să-l înfrumuseţeze.*" „*Înfrumuseţarea*" e un proces al intelectului pornit să descopere corespondenţele realului cu idealul. În raport cu acest ideal, noţiunea de „*frumos ideal*" revine consecvent în gîndirea sa, clasicul, canonic, dirijează exaltările romanticului veşnic înclinat să-şi reverse preaplinul.

Astfel, în sistemul gîndirii stendhaliene, sistem destinat să modeleze caracterul potrivit unui ideal ales, relaţia pasiune-raţiune îşi pierde aparenţa contradictorie şi paradoxală, iar factorul care o echilibrează este *voinţa*. Voinţa elimină capriciile bunului plac, le sancţionează uneori. „*M-am pedepsit*, mărturisește Stendhal în zilele ce preludiază legătura sa cu Angela Pietrogrua, *pentru lungimea vizitei mele de ieri neducîndu-mă la ea azi.*"

Într-o dialectică necesară, voinţa catalizează *acţiunea*, altă categorie esenţială a sistemului stendhalian. Spune el : „*Ca toţi oamenii care nu sînt vădit imbecili, simt nevoia să fac ceva pentru a fi fericit.*" Precum Descartes pe vremuri, Stendhal însuşi a pornit în viaţă însufleţit de cele mai înflăcărate idealuri activiste, visînd afirmarea ca şi Fabrice del

Dongo, ca și Julien Sorel. Cu timpul, vocația acțiunii se va cristaliza sublim într-o impresionantă activitate creatoare, se va transfera și împlini în caracterele eroilor săi. Există într-înșii o fibră corneilleană, o sete de autodepășire ce continuă virtuțile eroului clasic și îi impulsionează întru afirmarea și dominarea propriilor lor vieți. „*Întotdeauna*, spune Fabrice del Dongo, *mă compar unui model perfect și care nu poate exista.*"

Conceptul de acțiune cuprinde în el însuși un criteriu selectiv, acțiunea fiind un examen de forță a caracterului în aspirația de a se identifica unui tip exemplar, cu o formulă sufletească stabilă. Cel care acționează se cucerește pe el însuși, iar acțiunea este un instrument al spiritului, exact opusul acelei modalități odioase a acțiunii care slujește dorința de posesie și folosul, care te aservește față de ceea ce ai cucerit și nu te eliberează. În acest sens, *a acționa* înseamnă *a fi* și nu *a avea.*

Se impune în acest context discutarea aristocratismului stendhalian, noțiunea dobîndind semnificații ce exclud orice snobism. Nu-i vorba de aristocrația cu arbore genealogic, ci de-o aristocrație a sufletului și a spiritului la care se accede prin eforturile conjugate ale inimii, ale rațiunii și ale voinței. Grație lor, omul ajunge să se detașeze, cum spune Descartes, „*du commun*", de oamenii de rînd. Pe acești „*oameni de rînd*" Stendhal îi urăște. „*Urăsc plebea*", va declara Henri Brulard. Dar *plebea*, în accepția acestui republican democrat în ce privește convingerile politice, reprezintă o categorie morală nu socială, iar cei vizați adeseori sînt tocmai aristocrații, fie de naștere, fie de dată recentă, parveniții. Generălimea napoleoneană este, în genere, o adunătură de mîrlani, bravi pe cîmpul de luptă, e drept, capabili de orice mîrșăvie odată ajunși, și așa îi va judeca și Henri Brulard. Tipul stendhalian ideal — *Mocenigo* în limbajul său cifrat — nu-i departe de acela al secolului clasic întrupat în conceptul intraductibil de *honnete homme*, altfel spus un om de lume într-o accepție elevată, descins parcă din abația thélemită a lui Rabelais (o permanență deci în cultura spirituală a Franței !), cultivat fără pedanterie, îmbinînd armonios calitățile inimii și ale spiritului și stăpîn deplin al pasiunilor sale.

Fiecare om de la un anumit nivel spiritual poartă în el însuși imaginea sa ideală cu care ar dori să se identifice, și în setea sa de comunicare i-ar vrea pe toți oamenii asemenea acestei imagini. Iată de ce, în momentele de tensiune emoțională, momente sublime, Stendhal își mărturisește întristarea de-a nu le fi gustat în tovărășia unor suflete asemănătoare. La aceste *suflete asemănătoare* se gîndește și atunci cînd scrie ; lor li se adresează direct adeseori în paginile *Jurnalului*, și faptul că totuși există și vor exista îi aduce o mare consolare, în timp ce vulgaritatea gîndirii și a simțirii îl mîhnește și-l împinge la izolare : „*Dar jignit de oameni, simt nevoia unui interior burghez în care să pot sta cu picioarele pe grătarul căminului...*" (*Jurnal*).

Judecîndu-l pe Stendhal în termenii antinomiei clasic-romantic, am adaptat aceste noțiuni necesităților de demonstrare, desprinzîndu-le oarecum de contextul istoric imediat. Firește, acest context există și se află expus în orice manual. Romantismul domină și dinafară existența sa, și-l vom găsi pe Stendhal direct legat de manifestările acestuia în epocă. *Racine și Shakespeare* este de fapt primul manifest romantic (1823) înainte de *Hernani* (1830). Curînd însă, Stendhal va ataca romantismul cu violență, socotindu-i pe romantici drept „*oamenii cei mai uscați și mai plați din lume, niște autentici înfumurați literari*". Și tocmai acest antiromantic este „*discipolul literar al lui Napoleon*" (A. Thibaudet), iar Napoleon însuși e un moment prin excelență romantic, în ciuda neoclasicismului pe care-l promovează ca stil al Imperiului (!). Așa se face că, după ce îi constată contradicțiile care îl fac inapt pentru o clasificare anume, aflați în imposibilitatea de a-l înghesui în sertarul romantismului, unii exegeți au încercat să acrediteze, preluînd echivalentul italian al noțiunii de romantism, o categorie mai subtilă : după ei, Stendhal ar fi un *romanticist.*

Dacă ținem totuși să-i lipim o etichetă, de ce n-am spune că Stendhal este un scriitor „*empire*", dezbărîndu-l bineînțeles de pompa greoaie, de veleitățile fără acoperire, de pastișa mediocră, și restituind acestui stil vigoarea, pros-

peţimea, elevaţia şi sinceritatea sub care trebuie conceput în ipostaza sa ideală ? În definitiv, adoptarea oficială a stilului neoclasic răspunde unei nevoi de ordine şi organizare raţională a marilor elanuri politice dezlănţuite pe care le întrupează Imperiul.

Am încercat în linii mari să disecăm esenţa sistemului stendhalian, să izolăm din înlănţuirea lor dialectică diversele categorii componente şi să le comentăm cu elementele pe care le conţine memorialistica sa.

În fundamentarea acestui sistem, un rol important l-a avut studiul matematicii care l-a pasionat în tinereţe, l-a disciplinat şi l-a învăţat să urască ipocrizia, al gîndirii iluministe (Montesquieu, Rousseau), al gnoseologiei senzualiste (Helvetius, Hume, mult iubitul său Destutt de Tracy). Diversele ideologii asimilate şi sintetizate într-un sistem propriu au contribuit la organizarea personalităţii sale. Şi astfel, acela care scrutîndu-şi fiinţa tumultuoasă şi contradictorie constată, în 1801 : *„Aproape totdeauna mă voi înşela închipuindu-mi că un om înseamnă un caracter integral"*, ajunge în cele din urmă la unitatea morală spre care aspirase cu admirabilă tenacitate, iar exemplul acestui om în veşnica luptă cu demonii săi şi întotdeauna stăpînindu-i, pe cît omeneşte cu putinţă, ar putea fi invocat ca argument la cunoscutul aforism al lui Gide : *„Clasicismul este un romantism îmblînzit"*.

Autoportret tîrziu într-o călătorie

În 1883, cînd a apărut primul volum din *Memoriile unui turist*, cu menţiunea publicitară scrisă chiar pe copertă : *par l'auteur de Rouge et Noir*, Stendhal avea 55 de ani, iar cartea aceasta se adăuga într-o bibliografie aproape încheiată *. Dintre operele capitale mai lipsea *Mînăstirea din Parma*, pe care avea s-o scrie în a doua jumătate a aceluiaşi an, în numai cincizeci şi două de zile. Din 1836, de cînd se întorsese din Italia, trăia la Paris o viaţă mondenă foarte activă. Ca şi cea sentimentală dealtminteri, căci acum reînnoadă vechea sa legătură cu Giulia Rinieri. Nici preocupările literare nu sînt mai puţin acaparatoare : lucrează la nişte *Memorii despre Napoleon* (după propria lui mărturisire, singurul om pe care l-a respectat), începe un nou roman intitulat *Roz şi Verde*, pe care l-a abandonat, şi publică din *Cronicile italiene*. De moarte îl mai despart patru ani.

Primirea de care se bucură *Memoriile unui turist* din partea criticii este favorabilă şi măgulitoare, deşi vocile aspre nu lipsesc.

* *Roma, Neapole, Florenţa, Viaţa lui Napoleon, Istoria picturii în Italia* (1817) ; *Viaţa lui Rossini, Racine şi Shakespeare*, partea I (1823) ; *Racine şi Shakespeare*, partea a II-a (1825) ; *Armance* (1827) ; *Plimbări prin Roma* (1829) ; *Roşu şi Negru* (1830) ; *Amintiri egotiste* (1832) ; *Lucien Leuwen* (1834) ; *Viaţa lui Henri Brulard* (1835).

„...*Memoriile unui turist*, notează *le Constitutionnel* din 8 iulie 1838, *au răspuns aşteptării cititorilor. Toată lumea vrea să citească această cozerie spirituală a domnului de Stendhal, în care găseşti atîta causticitate şi erudiţie, atîtea observaţii picante...*" *Temps* din 9 august remarcă după multe elogii unele apropieri de maniera lui Sterne şi a lui Montesquieu. În schimb, *Presse*, sub semnătura lui Francis Wey, trădează în atacul său indispoziţia produsă de ideile politice din această carte în rîndurile legitimiştilor şi ale catolicilor : „*După părerea noastră, e mare păcat să citeşti Memoriile unui turist. Îţi trezesc pofta drăcească să te îmbeţi, să-ţi pui pălăria pe capul Fecioarei, să-ţi faci cruce cu stînga şi să te înfrupţi cu tocană de iezuiţi vinerea şi în zilele de post*". Entuziasmat, în ciuda cîtorva rezerve care privesc preocuparea prea insistentă a autorului pentru pictură şi gotic, Barbey d'Aurevilly exclamă în *Memorandum*-ul său : „*Straşnică ură faţă de tot ce este comun !*", în timp ce un oarecare Forgnes, în *Commerce* din 8 iulie 1838, nu vede în cartea lui Stendhal decît o „*Adunătură descusută de cozerii, redactată de un om foarte spiritual, foarte instruit, ştiind prea bine acest lucru şi, tocmai de aceea, grozav de dornic să fie satiric, acerb, scînteietor, mînios, şi negăsind niciodată ocazia prielnică*". Alt recenzent, Leymarie, îi reproşează lui Stendhal, nu fără îndreptăţire, împrumuturi masive de informaţie din diverşi autori *. În sfîrşit, *Gazette de France*, indignată de anglomania francezilor, nu-l iartă pe autorul *Memoriilor* că foloseşte barbarismul *turist*, pentru acreditarea căruia se pare că este primul „vinovat" public.

Ca să scrie această carte, Stendhal urmase îndemnul editorului Ambroise Dupont, foarte dornic să i-o publice, căci memorialele de călătorie trezeau un interes din ce în ce mai mare din partea cititorilor, deveniseră chiar o modă. Invitaţia editorului se întîlnea dealtfel cu o intenţie mai

* Prosper Mérimée, *Notes d'un voyage dans le midi de la France* (1835) şi *Essai sur l'architecture religieuse*, Aubin-Louis Millin, *Voyage dans les departements du midi de la France* (1807—1811) ; Arcisse de Caumont, *Essai sur l'architecture religieuse du moyen-age*. (După Louis Royer din care am extras şi citate din presa vremii.) Adăugăm, după mărturisirea lui Stendhal, informaţii spicuite în diverse îndreptare turistice.

veche a lui Stendhal, călător impenitent prin Franţa şi prin Europa, pe care istoria îl purtase, în rîndurile armatei lui Napoleon, pînă la Moscova, iar de acolo în vălmăşagul tragic al trecerii Berezinei în toiul crîncenei ierni ruseşti din 1812.

Franţa o cunoştea destul de bine dealtminteri. În 1805, pe vremea cînd visa să ajungă bancher, locuise un timp la Marsilia, iar mai tîrziu, interesele sau neastîmpărul îl mînaseră pe multe drumuri : Valea Ronului, în 1811 ; Grenoble—Paris—Grenoble—Thuélin, în 1817 ; sudul Franţei în 1829 ; Auvergne — Charité sur Loire — Bourges — Tours — Nantes — Vannes — Bretania şi Normandia, în 1836, împreună cu Prosper Merimée. Acestea printre altele. În sfîrşit, în 1837—1838, în vederea *Memoriilor*, face o nouă călătorie pe Loara în jos, străbate Bretania, Normandia, din nou Bretania, Dauphiné, apoi Bordeaux, Pirineii, Marsilia, litoralul Mediteranei, Cannes, Grenoble şi se opreşte în Elveţia.

•

Pretutindeni, cu o curiozitate de reporter avid de impresii noi, autorul *Memoriilor unui turist* observă, se documentează, leagă cunoştinţe, discută, dornic să se instruiască şi să-şi instruiască cititorul şi invitîndu-l la rîndul său să observe şi singur dacă este adevărat ce spune, căci detestă „*să fie crezut pe cuvînt*".

Aria preocupărilor sale este impresionantă : istorie, artă plastică şi arhitectură, arheologie, muzică, teatru, literatură, economie politică, demografie, etnografie, sociologie, morală, politică curentă, agricultură, din toate găseşti cîte ceva în aceste însemnări enciclopedice, autorul lor fiind interesat deopotrivă de cifrele statistice şi de cancanurile picante sau faptele diverse dramatice, pe care le transcrie nu pentru savoarea lor scandaloasă ci ca scriitor, pentru valoarea de document psihologic menit să-i dezvăluie „*ciudăţeniile inimii omeneşti*". „*Gîndiţi-vă*, avertizează el, *că ceea ce proştii dispreţuiesc sub numele de bîrfă, este, dimpotrivă, singura istorie care, în acest secol al afectării, zugrăveşte bine o ţară.*"

Privite în ansamblu, aceste însemnări de turist oferă imaginea unei epoci filtrată de un om care nu se mulţumeşte să

transcrie ca un copist cele văzute, ci le comentează, dialoghează, am spune, cu realităţile înregistrate, uneori polemic, oferindu-ne în permanenţă propria sa imagine, vie, în locurile pe care le străbate. Tocmai din acest motiv, *Memoriile unui turist* nu compun doar un tablou de epocă ; oricît de savuros ar fi, oricît farmec şi parfum ar avea, un astfel de tablou ar rămîne un simplu obiect de muzeu, cu puţine şanse de a propune şi astăzi, dincolo de desfătarea fugară, un mesaj adresat sensibilităţii şi minţii cititorului, prin care să-l implice. Dar naratorul, în cazul de faţă, este Stendhal, şi acesta este primul lor argument. Nu pentru simpla autoritate exercitată oricum de numele autorului, ci pentru bogata substanţă autentic stendhaliană pe care o găsim aici, pentru ideile pe care le descoperim, multe actuale şi astăzi, pentru modul în care acestea se încorporează în ansamblul gîndirii şi al comportamentului său, îl subliniază, îl întregesc, şi, implicit, pentru informaţia furnizată spre a ne ajuta să regăsim cu îndoit interes pe om şi pe artist.

A scrie, pentru Stendhal, este o necesitate vitală şi presupunem că acest memorial ar fi fost scris chiar dacă nu i l-ar fi comandat editorul. Scrisul nu este meserie pentru el ci parte constitutivă a trăirii ; aprofundează trăirea, o potenţează, îi dă semnificaţie, este examenul ei obligatoriu şi îndeplineşte totodată o funcţie catarctică : *„Scrierea acestui jurnal, seara cînd mă întorc în odăiţa mea de han, reprezintă pentru mine o plăcere mult mai activă decît aceea a cititului. Această ocupaţie îmi curăţă admirabil imaginaţia de toate ideile legate de bani, de toate neîncrederile scîrboase pe care le decorăm cu numele de prudenţă"*.

Curăţindu-şi imaginaţia, autorul îşi completează trăirea evenimentelor şi a impresiilor în sensul pe care convenienţele sau prudenţa politică i-l interziseseră, spune lucruri pe care le eludase în comunicarea lui cu ceilalţi, restituindu-ne ceva din gîndirea şi trăirile sale intime, nu totul, pentru că jurnalul este destinat publicării, şi nu rareori întîlnim în aceste pagini îndemnurile de autocenzurare pe care şi le adresează, simţim înfrînările sale deliberate.

Oricum, dincolo de interesul documentar al *Memoriilor*, pe care, obiectiv, le poate furniza orice enciclopedie, primul

lor merit este acela de a fi un revelator al personalităţii lui Stendhal în trăsăturile ei esenţiale, materia cărţii, în acest sens coroborînd celelalte documente din memorialistica stendhaliană.

•

Cristalizarea personalităţii umane şi artistice a lui Stendhal urmează un proces evolutiv în continuă progresie, pe coordonate statornic aceleaşi, fără meandre sau retractări de fond, şi reîntîlnirea cu el sub identitatea *domnului L..., negustor de articole de fierărie*, nu produce aşadar nici o surpriză. Ideile sînt aceleaşi, putînd fi glosate copios cu citate din celelalte opere ; ar putea surprinde cel mult tocmai consecvenţa acestei existenţe de om şi de artist.

Pe planul convingerilor politice, de exemplu, copilul care la vîrsta de zece ani, auzind de executarea regelui trăise *„una dintre cele mai mari bucurii din viaţa mea"* *, ajuns la cincizeci şi cinci, profesează, făţiş sau deghizat, aceleaşi convingeri republicane. A fost bonapartist, este adevărat, dar în momentul în care vede în Napoleon tiranul şi autocratul, îl reneagă ; după căderea imperiului, s-a raliat Restauraţiei, dar tocmai pentru că aceasta aducea în climatul momentului o adiere de libertate. Niciodată n-a trădat însă Revoluţia *„care a schimbat totul în Franţa"*. A deplîns excesele ei, ca om rezonabil, dar n-a încetat s-o admire pentru că a adus în organismul social o puternică infuzie de energie. Ea constituie pentru Stendhal un moment esenţial şi necesar în deplin acord cu principiile sale declarat *„nobile şi republicane"*, cu *„ura împotriva tiraniei"*. *„Cel mai mare elogiu pe care îl putem aduce Revoluţiei*, scrie el într-o scrisoare din 1825, *este că a smuls carierelor frivole, inutile şi chiar mai rele, sute de oameni de talent superior [...] pentru a pune în valoare o energie care altminteri ar fi dormit mai departe sau ar fi fost folosită pentru fleacuri migăloase."*

Acelaşi spirit profund republican dictează în ***Memoriile unui turist*** pagini întregi de condamnare a absolutismului religios sau civil şi a claselor privilegiate, aristocraţia *„prea*

* *Viaţa lui Henri Brulard*, cap. XI.

ignorantă şi prea leneşă" (*London Magazine*, 1 februarie 1825) şi burghezia rapace. Tot din acest spirit izvorăşte o mare încredere în progres, încredere care îl înscrie în succesiunea directă a gînditorilor iluminişti. Crede în perfectibilitatea spiritului uman, în necesitatea benefică a învăţăturii (*„Cît despre mine, eu judec moralitatea politică a unui om prin ura lui mai mare sau mai mică faţă de învăţătură"*), îl revoltă inegalităţile condiţiei sociale (*„Hotărîrea destinului este concepută în următorii termeni: în curînd bogaţii vor trebui să-şi caute securitatea în absenţa deznădejdii omului sărac"*), emite ideea unui vehicul de transport rutier fără cai (viitorul automobil!), un pod suspendat peste Ronul năvalnic îl face să simtă *„îndoit victoria omului asupra naturii"*. Viziunea lui asupra progresului este capabilă în acelaşi timp de nuanţări, progresul nefiind lipsit de riscuri atunci cînd priveşte doar confortul material: *„De îndată ce scapă de stăpînirea aspră a nevoilor [...] omul pierde facultatea de a raţiona exact şi mai ales pe aceea de a vroi"*. Cu alte cuvinte exact riscul pe care îl comportă astăzi societatea de consum.

După Stendhal, omul nu se defineşte prin ceea ce posedă ci prin ceea ce este capabil să vrea şi să fie, prin energie sufletească şi forţă morală. Pe aceste convingeri se întemeiază dispreţul său pentru burghezie, mai ales cea din provincie, pe care acum are prilejul s-o examineze direct în caracteristicile ei sordide. În timpul unei călătorii cu diligenţa, discuţiile jalnice ale unor burghezi îl umplu de scîrbă şi îi dau măsura lăcomiei şi a prostiei lor vanitoase. Sufocarea morală pe care o produce asupra lui burghezia provincială izbucneşte în repetate rînduri ca un adevărat strigăt de disperare: *„...biata mea inimă e tare bolnavă. Provincia m-a hrănit cu impresii meschine, dezvăluind natura urîtă a omului social, şi fără îndoială, cel puţin în ceea ce mă priveşte, fără să trezească imaginaţia şi reveria plăcută"*. La celălalt pol, găunoşenia Parisului, *„un loc prea complicat pentru mine"*, hrăneşte în pretinsul negustor o oarecare mizantropie şi-i întreţine visul unei retrageri în colonii printre băştinaşii imaginaţi într-o existenţă idilică, departe de *„realitatea searbădă, dezgustătoare prin dragostea ei de bani şi de carieră"*, de *„figurile robite banului"* pe care le întîlneşte la fiecare

pas. Pînă atunci, principiul pe care şi-l impune domnul L... este: *„să frecventezi lumea doar cît trebuie, cît să nu ruginească"*.

În mod firesc, convingerile politice determină atitudinea sa faţă de biserică, aliatul natural al claselor privilegiate. Republicanismul merge mînă în mînă cu aversiunea inspirată de biserică, aversiune veche ce datează şi ea din copilărie, de pe vremea tiraniei abatelui Raillane, descrisă în *Viaţa lui Henri Brulard*. Atunci îl apucase şi pasiunea matematicilor, în primul rînd ca să se apere de ipocrizia habotnică personificată de *„mătuşa Seraphie, doamna Vignon şi p(opii) lor"*.

Există, în general, în hedonistul Stendhal o conştiinţă a fericirii imanente care refuză instinctiv ideea unei transcendenţe. *„Niciodată*, mărturiseşte domnul L..., *n-am apucat să aflu, sau, mai bine zis, să încerc să ghicesc cum procedează de obicei pentru a dobîndi fericirea oamenii pe la care treceam. Şi totuşi asta-i cea mai importantă problemă a vieţii."* Principiul stendhalian este *„sporirea cantităţii de fericire care există aici pe lume..."* (*Marginalia sur un Montaigne*, Albano, septembrie 1834). *Memoriile unui turist* reafirmă în repetate rînduri această atitudine antireligioasă. După domnul L..., *„cea mai mare acţiune a timpurilor moderne"*, datorată sufletului *„bun, generos, irascibil al lui Luther"*, este aceea *„de a convinge popoarele să se îndoiască de Roma"*. La un om atît de dezinteresat de problemele pur teologice această observaţie făcută în treacăt, şi care poate trece neobservată, este semnificativă. Vrînd să readucă creştinismul, birocratizat de biserica romană, la sursele sale primitive, Luther afirmase prin heterodoxia lui un principiu energetic şi pasional care nu putea să nu-i atragă simpatia lui Stendhal, doctrinar al energiei morale sub orice formă. Acelaşi interes faţă de manifestările pasionale, fie şi aberante, trezeşte curiozitatea sa pentru incestuosul Cenci sau pentru donjuanismul macabru al mareşalului Gilles de Retz, modelul legendarului Barbă Albastră.

Se întrezăreşte uneori la el un deism de limpede moştenire iluministă, care vede în divinitate o cauză primă impersonală a universului. Interiorul unei catedrale, de exemplu, îi comunică un anumit respect care îl face să simtă *„neantul*

omului în fața divinității", și să declare că *„Dacă n-ar fi ipocrizia revoltătoare și țelul politic ascuns sub cucernicia cuvintelor, simțămîntul acesta ar rezista cîteva zile*". În locul noțiunii de Dumnezeu, o preferă însă pe aceea de *„Ființă Supremă*", pe care miracolele absurde ale religiei au degradat-o pretinzînd că o slăvesc : *„Ideea de Dumnezeu era înjosită în ochii mei de imaginea absurdă a tuturor tîmpeniilor pe care acesta le-a îngăduit în numele său...*" Cînd abordează probleme de artă, recunoaște deschis : *„nu am un gust cu adevărat creștinesc*". În creștinism vede o religie a fricii inspirate de *„măreața idee de infern, bază a creștinismului*", și care pe deasupra, *„răspîndită cu iscusință*", s-a dovedit și foarte lucrativă căci *„adunase în mîinile clerului bogății uriașe*". O însemnare a lui Stendhal din 1820 oferă concluzia sarcastică la aceste gînduri din 1838 : *„A-l adora pe Dumnezeul creștinilor prin mijlocirea Fecioarei înseamnă a te deprinde să lingușești un despot prin mijlocirea ministrului secretar de stat*". (*Marginalia sur un Montesquieu*). Singurul merit al religiei după părerea domnului L... ar fi doar acela de sistem represiv necesar pentru a frîna dezlănțuirea instinctelor, dar asta numai în lipsă de ceva mai bun.

Reînvierea spiritului religios, mai exact a habotniciei din epoca Restaurației aduce doar *„o nouă dovadă că astăzi nimic nu e mai rău pentru o religie sau un sistem decît ocrotirea jandarmului*". În sfîrșit, din observarea conflictului permanent dintre religie și spiritul liberal, se naște o întrebare și o concluzie tulburătoare : *„Cum se vor împăca aceste două mari forțe, religia și pasiunea popoarelor pentru camerele deliberante. Care din ele va învinge în inima oamenilor ? Aici e tot destinul secolului XX*".

•

Cînd în momentele sale de detașare sau de dezgust domnul L... caută să redescopere imaginea poetică a realității, imagine pe care, neobosit de ani, o poartă în sinea lui, el evadează în natură sau în artă. Această contemplare îl consolează și-l ajută în același timp să se descopere pe el însuși în felul său de a fi autentic, despuiat de convenințe supărătoare. Ea înseamnă implicit fericirea, căci, spune domnul L... : *„După mine... cele mai multe șanse de fericire ți le oferă felul tău de a fi*".

Sensibilitatea lui Stendhal pentru natură este un indiciu al laturii sale romantice, sau mai bine nuanțat în italianismul preferat de el, *romanticiste*.

Se știe că Stendhal, cu *Racine și Shakespeare*, lansează, înainte de *Prefața la Hernani*, primul manifest romantic. Dar la bătălia pentru *Hernani* nu participă, iar atitudinea sa față de Hugo și de romantici este disprețuitoare și plină de antipatie. În romantismul francez nu vede decît o reînviere ridicolă a absurdităților medievale, o manie, o modă, un snobism înecat în vorbărie emfatică. *„Romanticismul*" lui Stendhal se supune unui permanent control lucid, înseamnă, în formula fericită a unuia dintre exegeții săi *„a-ți pierde inima fără a-ți pierde capul*" (Harry Levin). Simpatia se îndreaptă spre romanticii italieni care afirmau un conținut și o atitudine politice. *„Romantismul* (lor), scrie Stendhal, *era rădăcina sau coada liberalismului...*"

Închizînd această paranteză necesară, să vedem cum reacționează domnul L... în fața naturii : *„Îmi plac peisajele frumoase, ele produc uneori asupra sufletului meu efectul unui arcuș bine mînuit pe o vioară sonoră ; îmi creează senzații de-a dreptul nebunești ; îmi sporesc bucuria și fac nefericirea mai suportabilă.*" Ceea ce îl fascinează în primul rînd în peisaj sînt copacii, pentru care cultivă o adevărată pasiune. Îi inventariază ori pe unde trece, și deplînge insensibilitatea francezilor față de copaci.

„Peisajele frumoase, notează altundeva domnul L..., *ademenesc și fură imaginația mea ca o muzică pe care o admiri, auzită într-un moment prielnic.*" Aici îl surprinzi contemplînd cerul și gîndindu-se la *„lucrurile pentru care merită osteneala să trăiești și să mori*", dincolo visînd momente de răgaz pe care și le-ar petrece în munții Cantal unde știe *„singurătăți vrednice de sufletele care citesc cu pasiune sonetele lui Petrarca*" ; într-o grădină lîngă Albaro îl încîntă imaginea lămîilor care cad în mare din crengile scuturate de vînt ; plimbîndu-se pe un cîmp la marginea pădurii e fericit și vede *„toate durerile lumii la picioarele mele*" ; într-o cabană de crengi răcorită de briza mării, constată : *„sînt*

tăceri care te fac să-ţi auzi sufletul ; guşti aici o libertate deplină ; grijile nu răzbesc în acest refugiu paşnic".

Este interesant însă că tocmai el, care remarcă sărăcia descrierilor de peisaje în literatura franceză şi citează printre puţinele exemple o scenă din *Prinţesa de Clèves* şi o notaţie fugară din La Bruyère, nu cultivă deloc pastelul. Consemnează doar cîteva elemente şi impresia resimţită, lăsîndu-l pe cititor să-şi imagineze singur locurile. S-ar spune că vederea unui peisaj plăcut îl inhibă pe scriitor, că trăirea îi paralizează capacitatea de a descrie, convins fiind în sinea lui că niciodată cuvintele nu vor reuşi transcrierea vrednică de senzaţie, fără să introducă note false care ar profana-o. Cînd aminteşte de locurile din Cantal numai de el ştiute, domnul L... întregeşte : *„dar nu le voi pomeni pentru a le feri de frazele gata făcute şi de superlativele jalnice ale făcătorilor de articole de revistă*".

•

Numai peisajul nu-i însă destul : *„simţi în cele din urmă nevoia unui interes de ordin moral sau istoric. Abia atunci se poate vorbi de o armonie foarte plăcută. Mozart-ul acestei armonii e să-l citeşti pe Tit-Liviu pe cîmpia romană, la Pozzolo, pe lacul Albano, de exemplu.*" Sau : *„nimic nu te duce mai repede la căscat sau la epuizare morală ca privelişte a unui foarte frumos peisaj ; în acest caz, cea mai neînsemnată coloană antică are un preţ infinit : ea aruncă sufletul într-o nouă ordine a sentimentelor*". Ideea implicată în această atitudine mi se pare a fi o idee-cheie în concepţia lui Stendhal, ea afirmînd dualitatea necesară natură-creaţie, umană, dualitatea în care creaţia se înscrie ca valoare dominantă şi corectivă. Această idee de limită îl situează pe linia vechii tradiţii greceşti din cultura europeană, cea care judecă realitatea lumii prin dimensiunile fiinţei umane. Tot prin ea se explică rezistenţa lui la romantismul de formulă germanică, ce scapă controlului raţiunii. Pus în aceeaşi situaţie, un impuls simpatetic ar naşte în romanticul german aspiraţia dezindividualizării şi a integrării sale în natură.

Între *„noile ordini"* posibile, arta ocupă un loc preferat şi multe pagini din *Memorii* întregesc imaginea unui Stendhal

critic de artă, sau mai exact amator de artă, pentru că nu lasă în urma sa un sistem coerent, ci un imens bagaj de impresii *personale*. Judecăţile lui în această calitate sînt judecăţile unui *dilettante* în accepţia elevată a noţiunii, şi nu cea degradată de dispreţul pedanţilor academici care profesionalizează emoţia artistică şi constrîng gustul şi opţiunile. Reproşurile sau acuzaţiile care i s-au adus lui Stendhal pentru ideile sale privind arta sînt variate : lipsă de gust, subiectivism şi chiar incompetenţă. Cei care le formulează sînt tocmai cei care, din punctul de vedere al lui Stendhal, ar intra în tagma abhorată de el a pedanţilor, iar criteriile lor sînt atît de lipsite de temei ca şi acuzaţiile pe care le aduc, pentru că se fac totdeauna dintr-un punct de vedere partizan sau ultraspecializat. În materie de artă şi de gust nimeni nu deţine soluţia absolută, şi tocmai aceasta e zona în care judecăţile nu pot fi decît subiective. Ca să nu mai spunem că a aprecia cu criteriile secolului XX părerile unui om din secolul al XIX-lea înseamnă a eluda termenii de raportare ai acestuia, adică esenţialul. *„Beyle*, afirmă bunăoară prezumţios Fr. Fosca *, *nu pricepea nimic din pictură şi puţinul gust pe care îl avea era falsificat de prejudecăţi.*" Cu alte cuvinte, am spune că împricinatul avea alte prejudecăţi decît acuzatorul său de peste un secol. Ineleganţa unei astfel de judecăţi frapează încă mai puţin decît miopia de profesionist care foloseşte criteriile de gust ale altei epoci şi, ar spune Stendhal ale altei mode, iar modele tot el o spune, se schimbă obligatoriu.

În considerarea lui Stendhal „critic de artă" se cuvine să te situezi, pe cît se poate, în contextul lui, şi nu atît să-l judeci, cît să-l interpretezi cu propriile sale criterii. Nu pentru a aprecia cît de bun critic de artă era, căci nu arta l-a consacrat, ci cum ni se revelează spiritualitatea unui scriitor de geniu în preferinţele şi în judecăţile sale. Fiindcă asta interesează de fapt.

Pentru a face portretul psihologic al domnului L..., ar fi suficientă enumerarea anumitor cuvinte sau nume ce revin frecvent şi a căror sumă se organizează într-un raport evi-

* *De Diderot à Valéry, Les écrivains et les arts visuels*, Albin Michel, 1960.

dent antitetic. Pe de o parte : magnific, sublim, antic, duios, adevăr, inimă, nobil, simplu, naturalețe, sinceritate, energie, frumos, fericire, rațiune, libertate, sud, grecesc, spaniol, Italia, Napoleon, Corneille, Rousseau, Rafael, Michelangelo, Mozart etc. De cealaltă : meschin, burghez, josnicie, emfază, plat, dezgust, vulgar, urît, gotic, creștin, iezuit, uscat, academician, pedant, bani, vanitate, carieră, ipocrizie, tiran, Ludovic al XIV-lea, Salvandy, Chateaubriand etc.

Lista lor se poate prelungi, și sînt aceleași care revin și în restul scrierilor lui Stendhal, oferindu-ne schița unui autoportret cît se poate de viu și de elocvent. Din el se degajează și psihologia amatorului de artă, explicîndu-ni-se eclectismul și mecanismul preferințelor sale. Stendhal nu este un oarecare amator de artă care tezaurizează la întîmplare și purtat de gustul modei impresii și emoții, pentru care frumosul ar fi în ultimă instanță un onorabil *„passe-temps"*. Alegerea lui este vital necesară, exactă și subordonată întotdeauna creatorului. Emoția resimțită în fața creației altora se integrează în propria lui trăire și se corelează cu celelalte reacții ale conștiinței sale de om și de artist ; e tot ce poate fi mai străin de artificialitatea estetismului. Să spunem că este vorba de un anumit pragmatism care judecă arta prin reacția subiectivă față de ea și o folosește în sprijinul acestei reacții pentru a atinge acea stare de fericire pe care i-o dă iubirea. Arta este un mod de a dobîndi fericirea analog iubirii, o formă de iubire și o hrană a sensibilității : *„Ca să uit de toate aceste gînduri negre*, declară domnul L..., *m-am dus la muzeu"*. Arta este în fine o zonă privilegiată în care accesul este un privilegiu strict personal : *„...Dar să mă scîrbesc îndrugînd minciuni despre arhitectură și despre peisaje, consolările singurătății mele !"*

Că unele preferințe ne pot surprinde, astăzi, este adevărat, dar probabil că dacă am încerca să ne imaginăm cum vor fi judecate peste o sută de ani propriile noastre preferințe și fanatisme am fi mai indulgenți și i-am da dreptate domnului L... cînd spune că *„În materie de frumos, fiecare om are propria lui măsură : ceva frumos pentru vecinul meu este deseori foarte insipid pentru mine, și ceva frumos pentru mine este extravagant în ochii săi"*. Putem însă acorda destul credit cel puțin intuițiilor sale dacă ne gîndim că Stendhal

este primul scriitor care remarcă ceea ce nimeni nu remarcase pînă la el, tristețea din surîsul figurilor lui Leonardo *, de exemplu, sau la faptul că se opune principiilor *„științifice"* ale școlii lui David, arătîndu-i-se favorabil, în 1821, lui Constable, atît de salutar pentru pictura romantică franceză **.

Ideile lui Stendhal, „critic de artă" se formează într-un moment de interferențe diverse, alcătuiesc un conglomerat în care depistăm reminiscențe ale gîndirii estetice din secolul al XVIII-lea amestecate cu noile tendințe romantice și germeni ai realismului pregătit de gîndirea pozitivistă care rupe arta de tradiția teologică.

În *Istoria picturii în Italia*, el afirmă : *„Totul în artă este expresia"* (cap. XX), fără să neglijeze *„coloritul desenului, perspectiva"*, subordonate însă *expresiei*. Or, ce trebuie să vedem în *expresie* decît acel *caracter convenabil* acordat fiecărei pasiuni, pe care îl cerea cu un secol în urmă Dubos, teoretician al unei *estetici a sentimentului*, potrivit căreia primul țel al picturii este să emoționeze. Asta în același moment cînd Diderot exclama : *„Apage Sophista ! tu nu vei convinge niciînd inima mea că greșește cînd freamătă..."*

Ceea ce îl preocupă pe Stendhal în artă este adevărul psihologic și judecata lui va fi totdeauna orientată de consonanța dintre opera examinată și trăirile sale. Dar totuși cu temperanța pe care i-o impune o cenzură rațională, aceeași care torpilează ralierea sa la romantici.

Frumosului ideal inculcat prin educație, vrea să-i opună un *frumos modern*. Un text, tot din *Istoria picturii în Italia*, ne și arată cum vedea el *idealul modern*, în 1817 : *„1. Un spirit extrem de viu. 2. Multă grație în trăsături. 3. Ochiul strălucitor, dar nu de focul sumbru al pasiunii, ci de focul glumei, care îi scapă sculpturii. Ochii moderni ar trebui să fie foarte mari. 4. Multă veselie. 5. Un fond de sensibilitate. 6. O talie sveltă și mai ales aerul sprinten al tinereții."* (Cap. VI.)

* Cf. Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Flammarion, 1969.

** *Idem.*

Idealul său de modernitate exclude *„balivernele moderne"* care îl exasperează pe domnul L... : *„...ar trebui să am opiniile prescrise de moda momentului ; şi în privinţa asta sînt cu totul deficient. Mă desfăt cu propriile mele opinii, şi nu mi-ar face nici o plăcere să le schimb pe nişte bucurii de vanitate sau băneşti"*. Şi tot domnul L... într-altă notaţie : *„...la noi se cheamă că-i frumos ceea ce laudă ziarul, sau este ingenios şi produce mulţi bani..."*.

Falsa modernitate înseamnă aşadar ingeniozitate manieristă din care emoţia autentică este izgonită. *„Se ştie*, spune domnul L..., *că pentru sufletele complicate şi reci, frumuseţea înseamnă complicatul şi dificilul. [...] Mitocănimea, ofiliţii, pedanţii, admiră bogăţia rimei şi dificultatea de-a o găsi ; dacă ar cuteza, ar blama gîndirea ca fiind grosolană şi prea simplă."* Expresia stilistică ce se impune astfel ca scop în sine, este migală stearpă şi nu vehiculul necesar ideilor şi emoţiilor : *„Acelaşi lucru este valabil în privinţa manierelor şi voi cuteza să spun şi în privinţa stilului. Cel mai bun este cel pe care îl uiţi şi te lasă să vezi mai limpede ideile enunţate [...] Ideile îi contrariază pe proşti, care încearcă zadarnic să le înţeleagă, şi a căror deprindere literară constă în a admira formele de stil"*. Nu că Stendhal ar neglija cîtuşi de puţin forma, dar artistul care scîrbit de emfaza găunoasă îşi propune să scrie în stilul Codului civil constată că ideea *„eminamente modernă"* este doar *„aranjamentul pentru a produce efect"*.

Termenul ideal de referinţă rămîne antichitatea. În faţa unui monument antic, domnul L... exclamă : *„Ce sublimă simplitate ! Anticul, chiar din epoca lui Diocletian, înalţă sufletul pînă la acea seninătate vecină cu virtutea desăvîrşită şi care uşurează sacrificiile. Dar unde este oare sufletul care mai simte astăzi lucrurile simple ?"*. Iar cînd se gîndeşte la arta antică, îl exclude bineînţeles pe *„sculptorul care copiază plat statuile greceşti"* ; Sau clasicismul *„unui arhitect fără talent numit Mansart"* ; sau neoclasicismul şcolii lui David care *„nu poate picta decît trupurile ; este hotărît neîndemînatecă în zugrăvirea sufletelor"*, singurul ei merit fiind acela de a-l fi ucis pe Vanloo şi pe Boucher.

Adevăratul artist modern trebuie să aplice principiile artei antice adecvîndu-le. Recomandarea năstruşnică de a se

copia *exact* la Paris şi în alte oraşe edificii antice sau italieneşti se temperează de la sine în fluxul expunerii : *„Este nevoie de o Bursă la Paris, se face un templu antic ; este nevoie de o biserică, un templu antic. Cum arhitectura noastră jalnică este incapabilă să născocească edificiile impuse de climă şi de moravuri..."*

În contrast cu sofisticata ingeniozitate modernă, în faţa lui Giotto, care *„dacă s-ar fi născut în 1483 în loc de 1276 l-ar fi putut egala pe Rafael"*, domnul L... are revelaţia naturaleţii : *„Cîtă franchеţe ! Cîtă naturaleţe ! Stilul lui d'Aubigné şi Saint-Simon comparat cu frazele de efect ale lui Chateaubriand."*

Fiecare preferinţă exprimată indică o nuanţă în concepţia sa despre artă. Michelangelo îl seduce prin valoarea de energie pe care o proclamă ; Ingres îi place prin ceea ce imită din Rafael ; Delacroix prin *„cîteva bătălii care l-ar fi înminunat pe Giotto"* ; Poussin *„ar trebui să-i înveţe pe peisagiştii noştri să nu fie atît de afectaţi"* ; în picturile lui Lesueur gustă o simplitate patetică ; Caravaggio îl cucereşte prin realismul său, realism aplaudat şi în Sfîntul Sebastian al lui Puget, dar totuşi cu o mică reţinere, căci *„din dispreţ exagerat pentru înnobilatori, a exagerat o idee bună"* ; în faţa unui bust observă că acesta *„trebuie să redea deprinderile sufletului nu pasiunea de moment"* ; pe tinerii pictori din Paris care *„nu cred în nimic"* dar *„confecţionează tablouri cu miracole"* i-ar vrea în satele din Bretania unde ar vedea adevărate caractere. Aversiunea pe care i-o stîrneşte goticul este poate cea mai edificatoare. Cu falsă umilinţă, domnul L... declară : *„Nu mă simt încă destul de savant ca să iubesc urîtul."* Şi altundeva : *„...slăbiciunea mea pentru naosurile spaţioase dovedeşte că într-adevăr goticul nu-mi place de fapt"*, în timp ce pentru Casa patrată din Nimes poate găsi o caracterizare atît de fericită : *„Este ca surîsul unei persoane de obicei grave"*. Atitudinea lui faţă de gotic trebuie privită în primul rînd prin implicaţia ei psihologică şi nu cea de ordin estetic. Să precizăm, de asemenea, că nu este radical părtinitoare. Prea multe se opun însă goticului în spiritul său : ireligiozitate funciară şi refuz al metafizicii, pe plan spiritual ; anticlericalism, republicanism şi liberalism, pe plan civic ; raţionalism pe plan intelectual ; idealitate clasi-

cizantă pe plan estetic. Ca și în alte cazuri, problema nu este dacă Stendhal comite sau nu păcate de gust. Cu ce criterii l-am judeca în acest sens ? Și cît de revelatoare este această fobie în portretizarea lui. Iar asta se deduce.

•

Autoportretul tîrziu al acestui Stendhal desprins din jurnalul său de turist prezintă în același timp trăsăturile caracteristice ale omului de zi cu zi.

Pe vapor, la vederea unei fete frumoase cu pălărie verde, intreprinzătorul amorez expert în stratagemele complicate ale donjuanismului, teoretician al iubirii, dovedește o inimă surprinzător de tînără și are reacții de adolescent. În fața vulgarității, democratul sincer, atît de sensibil la condiția omului simplu, devine repede aristocrat ; îl supără afectarea bunelor maniere, dar nu iartă încălcarea lor. Îmbătrînit în burlăcie, omul are ticuri, manii și tabieturi care, perturbate, produc mici drame. Un ceai rece îl indispune, adoră cafeaua și fumează cu voluptate trabuce ; este sensibil la anumite mîncăruri, bea cu plăcere vin de Champagne, fuge de zgomot, incomoditățile călătoriei îl exasperează, intră în vorbă prietenos cu oamenii care îi plac și transformă în tragedie o întîlnire dezagreabilă. Cînd îl apucă mizantropia sau vrea să se izoleze, se refugiază în lectură ; Shakespeare, *Prințesa de Clèves*, Grégoire de Tours, *Memoriile cardinalului de Retz*, pe care le desface în fascicole ca să le aibă la îndemînă în diligență, Cezar, sau pur și simplu ce îi pică în mînă.

Un portret cam din aceeași epocă ne oferă imaginea unui bărbat cu față masivă și cărnoasă, care dealtminteri îl cam nemulțumea. S-ar fi vrut altfel, și el însuși se ironiza spunînd că are o înfățișare de *„măcelar italian"* (*macellaio italiano*). Dar trăsăturile acuzate și greoaie nu pot ascunde finețea expresiei. Ochii sub sprîncenele groase cu desen precis, strălucitori *„dar nu de focul sumbru al pasiunii, ce de focul glumei"*, și totuși ușor adumbriți de melancolie, expresia sensibilă și malițioasă a gurii ilumineză acest chip cu razele spiritului. Așa trebuie să ni-l închipuim bătînd drumurile Franței, acum o sută treizeci și trei de ani, pe domnul L... pretins negustor de articole de fierărie.

Fromentin astăzi

În anul 1849, la Salonul oficial, tînărul Eugène Fromentin cunoștea primul succes care i-a adus și consacrarea. Cele cinci pînze ale sale fuseseră acceptate, iar autorul lor obținea o medalie. Din clipa aceea, favorurile criticii și ale publicului aveau să-l însoțească pe tînărul pictor orientalist pînă la sfîrșitul vieții, făcînd dintr-însul un personaj cuasi-oficial în arta epocii. În aprecierile de care se bucură, este remarcat farmecul și adevărul expresiv al tablourilor sale exotice cu subiecte culese din lumea Orientului și din Sahara, poezia și lirismul lor romantic, cultura plastică pe care se întemeiază, precum și unele experiențe considerate foarte îndrăznețe, cum ar fi de pildă sugerarea vîntului, a simunului prin spațiu pictural. Mai tîrziu, în cronica sa consacrată *Salonului din 1859*, Baudelaire va comenta prezența lui Fromentin cu elogii : *„O expoziție care posedă mai multe lucrări de Delacroix, de Penguilly, de Fromentin nu poate fi ternă"*. Și, printre altele : *„El nu este la drept vorbind nici peisagist, nici pictor de gen. Aceste două tărîmuri sînt prea mărginite pentru a cuprinde fantezia lui amplă și mlădioasă. Dacă aș spune că-i un povestitor de călătorii, încă n-aș spune destul, căci sînt mulți călători lipsiți de poezie și de suflet, iar sufletul său e unul dintre cele mai poetice și mai prețioase din cîte cunosc. Pictura sa propriu-zisă, înțeleaptă, viguroasă, bine stăpînită, se trage în chip firesc din Eugène Dela-*

croix. Regăsim la el acea inteligență savantă și firească a culorii, atît de rară printre noi (...) Dar o facultate (...) pe care o posedă într-un grad deosebit este aceea de-a cuprinde zone de frumos rătăcite pe lume, de-a urmări căile frumosului oriunde s-ar putea ele strecura printre trivialitățile naturii decăzute..."

În același an 1859, Fromentin obține la Salon medalia întîia pentru pictură și i se acordă Legiunea de onoare. În scurt timp va intra și în juriul Salonului și va fi invitat la Curtea imperială. În fine, în 1866, obține medalia întîia la Expoziția universală. Dar, în ciuda acestor succese, drumul său către pictură nu fusese lipsit de numeroase tribulații. Născut în 1828, în orașul portuar La Rochelle, pe coasta Atlanticului, el vădește de timpuriu vocația literaturii, pe care însă o neglijează în favoarea picturii, influențat fiind de tatăl său, medic alienist și, în momente de răgaz, pictor amator, autor de peisaje cam uscate și reci, pe gustul celui de al II-lea Imperiu. Îndrumat de acesta, Eugène Fromentin își însușește rudimentele artei de-a picta. E vorba însă mai mult de un fel de a-și petrece timpul liber, un „passe-temps" bun să umple orele goale ale unei profesiuni mai temeinice și mai realiste decît aceea de artist. Într-adevăr, la Paris el urmează studii de drept pentru a se consacra fie magistraturii, fie baroului. Între timp, își reia preocupările de ordin literar scriind versuri și alcătuind planul unui eseu despre Sainte-Beuve. Hotărîrea de-a se dedica picturii stîrnește îndărătnicele împotriviri ale familiei. În cele din urmă, ea triumfă totuși. În atelierul lui Rémond (Jean Charles Joseph), maestru al peisajului numit *„eroic"*, apoi la Cabat (Nicolas Louis), un peisagist cu efecte realiste și căutător al simplității, înzestrat cu un sentiment sincer al naturii, Fromentin își continuă ucenicia de pictor. O puternică înrîurire va exercita asupră-i strălucirea geniului lui Delacroix.

În anul 1846, împreună cu prietenul său, orientalistul Labbé, călătorește pentru prima oară în Algeria. Peisajul african îl fascinează și-l inspiră. Reîntors la Paris, începe să picteze cu multă sîrguință. Este momentul cînd exotismul se bucură dealtfel de mare vogă ; nume uitate astăzi — Belly, Dehodencq, Ziem, Tournemine, Guillaumet — îl ilustrează, și putem presupune că gustul său fusese deja contaminat în

acest sens. Cu doi ani în urmă, în 1844, pictorul Marilhat avusese o *Expoziție de tablouri din Orient*, care desigur că nu l-au lăsat nepăsător. În anul 1847—1848 și-apoi în 1852—1853, se reîntoarce în Algeria și aceste două călătorii îi înviorează vocația scriitoricească, îmbinînd-o cu preocupările sale pentru pictură. *Un été dans le Sahara* (1857) și *Une année dans le Sahel* (1859) vor cristaliza impresiile pictorului scriitor. Că în cele din urmă discernămîntul mai sigur al posterității va decide categoric în favoarea scriitorului, ne putem convinge astăzi. Într-adevăr, exceptînd istoriografia picturii și lexicoanele, cine se mai preocupă de pictorul Eugène Fromentin ? Iar aceste consemnări sînt pur informative, determinate mai mult de cariera strălucită a criticului de artă și a scriitorului Fromentin. Aș numi pictura sa o pictură de confluență, căci nu-l putem clasa nici ca romantic pur, nici ca realist, nici ca pictor academic, sau neoclasic și încă mai puțin ca impresionist, pentru a folosi reperele pe care ni le impune astăzi istoria picturii din epoca sa.

Tablourile lui sînt abile, elegante, rafinate, executate cu îndemînare tehnică și mijloace destul de eclectice în care descifrăm influența unui Decamps sau a lui Delacroix și împrumuturi de la olandezi (Wouverman, Van der Meulen), agreabile la prima vedere și nimic mai mult. Însuși Fromentin ne oferă primele îndoieli cu privire la pictura sa, pe care n-o consideră altceva decît *„un métier pour vivre"*, o meserie ca să trăiești, după cum ne relatează *Jurnalul* fraților Goncourt reproducînd propriile sale cuvinte. Într-o scrisoare din 1873, deci cu doi ani înainte de-a muri, adresată prietenului său pictorul Alexandre Bida, el mărturisește cît de puțin îl iluzionează propria sa pictură : *„Îmi fac mai departe meseria mîrîind, gemînd, foarte obosit uneori, neavînd prea multe iluzii nici cu privire la ceea ce fac, nici cu privire la ceea ce-mi rămîne de făcut* (...) *Dacă tăinuiesc dispreţul pe care mi-l inspiră* (pictura — *n.n.*) *asta numai și numai pentru a cruța o profesiune care, la urma urmelor, valorează exact ca oricare alta, și pe care o respect pentru ca s-o respecte și ceilalți"*.

Nu-i greu de presupus că această neîncredere amară, subînțelegînd chinul nerealizării, nu-i un simplu acces ; l-a însoțit de-a lungul întregii sale vieți, favorizată de un tempe-

rament romantic, veşnic torturat de probleme, oscilînd, după cum îi reproşează prietenul său Armand de Mesnil, *„între entuziasme înfrigurate şi căderi"*. Şi dacă nimeni nu face astăzi caz de pictura lui Fromentin, dacă numele său de pictor se pierde în noianul de artişti care au populat epoca, dacă însăşi elogiile unui Baudelaire şi-au pierdut validitatea în timp ce sancţiunea aspră a unui critic contemporan nouă care consideră *„factura lui timidă, coloritul lipsit de franchețe şi desenul meschin"* * ni se pare mai aproape de adevăr, din fericire, scriitorul care a dublat pictorul l-a şi salvat în interesul posterităţii.

Cu privire la scriitorul Eugène Fromentin, e necesară o nouă disociere : întîi scriitorul pur, autorul celebrului roman *Dominique*, apoi criticul de artă care, înarmat cu o cunoaştere temeinică a problemelor picturii, le dezbate cu mijloacele superioare de expresie ale scriitorului. Pe lîngă cele două titluri citate în legătură cu călătoria sa în Africa, e momentul să pomenim aici volumul *Les Maîtres d'Autrefois* (*Maeştri de odinioară*).

Dar înainte de a comenta această carte, cîteva cuvinte despre *„scriitorul pur"*, mai exact despre romanul *Dominique*, se impun tocmai pentru a lumina mai bine personalitatea autorului *Maeştrilor de odinioară*.

Apărut pentru prima oară în 1862, în *Revue des Deux Mondes*, cu o închinare adresată scriitoarei George Sand, apoi în volum, în 1863 şi, în sfîrşit, în noiembrie 1876, în ediţie definitivă, romanul lui Fromentin a cunoscut de la bun început un succes care nu se dezminte nici astăzi. Îl regăsim în toată prospeţimea lui iniţială, neatins de praful timpului, graţie realelor sale calităţi.

Procedeul pe care se constituie acest roman este frecvent în literatura romantică. Povestitorul transcrie confesiunea eroului, pe care-l cunoaşte întîmplător, cu prilejul unei vînători.

Dominique de Bray duce o existenţă paşnică de gentilom rural, în mijlocul familiei sale. Dar, dincolo de liniştea dobîndită, în această existenţă se ascunde drama unei renunţări. Îndrăgostitul din adolescenţă de verişoara sa, domni-

* François Fosca, *De Diderot à Valéry*, Albin Michel, 1960.

şoara Madeleine de Nièvres, Dominique tăinuieşte un timp pasiunea sa devoratoare. Cînd i-o mărturiseşte, e prea tîrziu : Madeleine se măritase. Însufleţită de cele mai bune intenţii, ea caută să-l consoleze pînă ce, constatînd înspăimîntată că îl iubeşte, face totul pentru a-l depărta. Dominique încearcă să-şi croiască un drum în literatură, iar în cele din urmă, renunţînd, aşa cum trebuise să renunţe şi la iubire, se retrage pe domeniul său.

Sîmburele autobiografic al romanului este cert. Comentatorii au analizat cu multă exactitate caracterul său memorialistic deghizat. Ne mărginim să menţionăm că modelul domnişoarei de Nièvres este prietena din copilărie a scriitorului, Jennie Caroline Léocadie Chessé, fiica unui căpitan de cursă lungă, născută în insula Mauriciu şi stabilită în La Rochelle. Era cu patru ani mai în vîrstă decît Fromentin, iar cînd se măritase, acesta împlinea patrusprezece ani. Abia doi ani mai tîrziu avea să realizeze el marea lui pasiune. Iubirea eşuată a lui Dominique este mutaţia pe planul romanesc a eşecului sentimental al scriitorului. Spunem eşec fără să fim prea convinşi că am folosit cuvîntul potrivit. Ideea de bază a romanului este aceea a renunţării pentru care trebuie să optezi atunci cînd n-ai puterea sau împrejurările nu te ajută să-ţi realizezi propria imagine rîvnită. Dar, în raport cu latenţele noastre multiple, viaţa ne constrînge permanent la opţiuni care, retezînd unele ramuri le îngăduie altora să crească. Înţelepciunea este să fructifici ceea ce ţi-a rămas. Depinde de unghiul din care privim pentru a vedea în destinul lui Dominique o ratare sau, dimpotrivă, o acceptare înţeleaptă a existenţei întemeiată pe principiul teleologic al raţiunii suficiente. Totul este, cum ar spune Camus, *„o chestiune de stil"*, căci, dacă *„a fi făcut pentru a crea, a iubi şi-a cîştiga partidele înseamnă a fi făcut pentru a trăi în pace, războiul te învaţă să pierzi totul şi să devii ceea ce nu erai."* Înlocuind termenii aforismului camusian : Dominique pierde pasiunea, dar cîştigă o altă experienţă ale cărei valori nu sînt neglijabile şi cu care pare să se împace : *„Îmi voi fertiliza cîmpurile*, spune el, *mai bine decît am făcut aceasta cu spiritul meu, cu mai puţină cheltuială şi mai mult folos, spre mai marele profit al celor din preajma mea."*

Filozofia acestui Werther consolat, aflat din punctul de vedere al istoriei literare la hotarul dintre romantism şi realism, nuanţează putinţa unui acord cu lumea, acord greu de conceput la eroul romantic pur gen Adolphe al lui Benjamin Constant, sau Obermann al lui Sénancour, amîndoi predecesori ai lui Dominique. Cîştigul realismului se dezvoltă şi pe planul analizei psihologice, profundă, exactă, subtilă, admirabilă în nuanţe şi valori, vădind un scriitor capabil să-şi obiectivizeze experienţa proprie, să iasă din egocentrismul romantic, să înţeleagă măsurile vieţii cu mai mult echilibru, înfruntînd impulsul propriei sale alcătuiri interioare. S-ar putea spune între paranteze că prin intermediul eroului său Dominique, Fromentin subscrie tîrziu la idealul clasic de *„honnête-homme"*, schiţînd astfel un gest anti-romantic. Pe de altă parte, calităţile de analist ale scriitorului servesc excelent criticul de artă, îl înarmează cu o înţelegere mai cuprinzătoare, mai adîncă a ceea ce am numi sufletul picturii. Pictorul, la rîndu-i, aduce o bună cunoaştere a meseriei de-a picta, controlîndu-l pe literat, pentru ca acesta să nu piardă din vedere faptul că pictura trebuie privită prin ea însăşi, ca o artă de-sine-stătătoare, cu limbajul ei propriu, şi nu aservind-o altor moduri de creaţie. Tocmai de aceea, *Maeştri de odinioară* îşi menţine şi astăzi actualitatea şi, pe alt plan, odată cu Dominique, îi asigură lui Eugène Fromentin o trainică vitalitate. Chiar la apariţia sa, în 1876, cu trei luni înainte de moartea scriitorului, cartea obţine un mare succes. Cu un an în urmă, în iulie 1875, Fromentin făcuse o călătorie prin Belgia şi Olanda. Impresiile prilejuite de întîlnirea sa cu pictorii flamanzi şi olandezi precum şi cu primitivii secolului de aur constituie materia acestei cărţi.

•

Ca scriitor preocupat de pictură, făcînd aşadar abstracţie de Fromentin-pictorul, e cazul să-l integrăm pe autorul *Maeştrilor de odinioară* într-un context mai amplu. Interesul pentru pictură al scriitorilor din secolul trecut îşi găseşte multiple şi semnificative exemplificări. Există „literatorii" pentru care pictura este mai degrabă o anexă a literaturii şi ca atare este privită prin lentilele ei. Printre aceştia, cei mai

străluciţi şi mai activi sînt Emile Zola, J. K. Huysmans şi Théophile Gautier. Eclectici şi subiectivi, ei aduc în judecăţile lor un amestec de intuiţii remarcabile şi de prejudecăţi. De aceea, analiza lor impune nuanţări care nu-şi află locul aici. Cert este că prezenţa lor în viaţa artistică a constituit un ferment activ şi necesar. Nu-i mai puţin adevărat însă că alături de ei s-ar mai putea cita o puzderie, a căror invocare nu mai spune nimic, aşa că n-are rost să dezgropăm din anonimatul în care repauzează nume ce nu-şi compensează nicicum nechemarea în materie de pictură, justificînd din plin dispreţul lui Delacroix atunci cînd îi scrie lui Thoré : *„Sîntem întotdeauna judecaţi cu idei de literatori, şi pe acestea dovedesc ei prostia de-a ni le pretinde* (8 aprilie, 1847). În cazul fraţilor Goncourt, ei înşişi pictori şi gravori, critica se face din punctul de vedere al picturii, prin judecarea formelor şi-a coloritului, deşi gustul lor este contradictoriu. Îl admirau prea mult pe un Decamps în dauna unor pictori ca Delacroix, Ingres, Corot, Courbet ; pe un Raffaelli sau un Nitts în dauna lui Monet, a lui Degas, a lui Renoir. Există apoi scriitori iubitori de artă, înzestraţi cu o percepţie predominant sentimentală, de foarte bună calitate, cum e Stendhal, pentru care pictura, ca şi muzica, este un mijloc de acces la euforia pe care ţi-o provoacă iubirea ; subiectivitatea lor aduce nuanţări pline de fineţe şi nu păcătuieşte printr-o suficienţă judecătorească. Intuiţii apreciate de Delacroix a dovedit Balzac, creatorul lui Frenhofer, eroul din *Capodopera necunoscută*, teoretician de pictură care anticipează idei cézanniene. L-am putea aminti în altă ordine de idei pe Hippolyte Taine, estetician prea aservit teoriei sale deterministe cu privire la rasă, mediu şi moment, prea înclinat la ierarhizări. Ultimul exemplu, şi cel mai strălucit, rămîne Baudelaire, remarcabil desenator din cînd în cînd, şi care, fără să edifice un sistem, este cel mai clarvăzător dintre toţi. Preferînd să vorbească *„în numele sentimentului, al moralei şi al plăcerii"*, duşman declarat al picturii *„poetice"* şi *„filosofice"*, căutînd în frumos *„ceva înflăcărat şi trist"*, Baudelaire acceptă cu spiritul deschis şi lipsit de prejudecăţi arta novatoare a vremii sale şi pledează cauza multor mari artişti.

În această sumară enumerare, Fromentin își găsește un loc de frunte. *Maeștri de odinioară* rămîne o carte vie, actuală, afirmînd principii și judecăți ce-și mențin validitatea în ciuda unor inadvertențe pe care, de atunci încoace, istoria artei le-a rectificat. Oricum, reproșul din acest punct de vedere ar fi nemeritat, cu atît mai mult cu cît nici astăzi, cînd istoriografia de artă este atît de științifică, specialiștii n-au renunțat la dreptul de a greși, chiar dacă recuzita lor garantează argumentele cele mai solide.

Fromentin nu ambiționează să scrie o istorie sistematic articulată a artei flamande și olandeze. Critica sa este eclectică și lasă descoperite zone importante din pictura Belgiei și a Olandei. Bosch, Brueghel, Jordaens, Vermeer, iată nume pe care le-a omis, deși ele nu reprezintă descoperiri recente. Astăzi, istoria artei acordă locul cuvenit unui artist ca Rogier Van der Weyden, pe care Fromentin îl menționează, dar nu-i recunoaște decît meritul *„de-a fi lăsat printre lucrurile sale o capodoperă unică (...) un învățăcel pre numele său Memling"*. Or, Van der Weyden nu-i doar un mare pictor ci și un deschizător de drumuri căruia aveau să-i urmeze Dieric Bouts, Hugo Van der Goes, Justus din Gand, umbrind aureola lui Memling. În cazul fraților Van Eyck, trebuie de asemenea spus că rolul lui Hubert este mai mult decît problematic, pentru că însăși existența lui este problematică. În ciuda cercetărilor, mormîntul său n-a fost descoperit în capela în care se găsea inițial lucrarea. După cum afirmă și Jacques Lassaigne * — *„este cu neputință să recunoști două mîini diferite în pictura polipticului și nimeni n-a izbutit să deosebească partea lui Hubert de aceea a lui Jan"*.

Țelul urmărit de Fromentin în însemnările sale ni-l precizează el însuși în preambul : *„Voi da numai glas, în fața cîtorva tablouri, surprizelor, bucuriilor, uimirilor și nu mai puțin înciudărilor pe care mi le vor fi pricinuit. Astfel, mă voi mărgini să traduc cu sinceritate doar senzațiile lipsite de importanță ale unui pur* dilettante *(...) Am să trec prin muzee, dar n-am să le descriu. Voi zăbovi în fața anumitor oameni, nu le voi povesti și nu le voi cataloga operele, nici chiar cele conservate de compatrioții lor. Voi defini doar,*

* *Le peinture flamande — Le siècle de Van Eyck*, Skira, 1957.

așa cum le-am înțeles eu, în măsura în care pot să le descifrez, unele trăsături fizionomice ale geniului sau ale talentului lor. Nu voi aborda cîtuși de puțin chestiuni prea complicate ; voi ocoli adîncimile, genunile".

•

Se cuvine, pentru a comenta criticul de artă care a fost Eugène Fromentin să subliniem încă o dată primul său merit, acela de-a considera pictura ca o artă autonomă, și asta cu atît mai mult cu cît, de atunci și pînă în zilele noastre, gustul marelui public a evoluat puțin și puțini sînt cei care fac efortul de-a vedea într-însa altceva decît o copie servilă a realității, o ramură în imagini a literaturii, un fel de succedaneu artizanal al fotografiei, un pretext de fraze. Esențial în evitarea acestei erori fundamentale este modul în care abordăm problema *subiectului* în pictură, de unde necesitatea de-a separa subiectul propriu-zis *pictural* de acela care reproduce realul *textual*. A judeca pictura prin subiectul *textual* și a neglija problema limbajului specific înseamnă a ieși din pictură, a o aservi fie naturalismului plat, fie diverselor fluctuații ideologice. Desigur, și paranteza se impune, a da precădere cu exclusivitatea problemelor de limbaj comportă riscul nu mai puțin grav de-a goli pictura de orice semnificație, de-a o reduce la experimente sterile — risc valabil dealtfel pentru oricare altă artă.

Or, importanța lui Fromentin ca teoretician este aceea de-a formula principii perfect viabile în problema subiectului pictural, criticul de artă depășind astfel executantul. Preocuparea aceasta este exprimată în *Un an la Sahel*, cînd constata că *„arta a decăzut cu totul"*, *„din ziua cînd subiectul* (textual — *n.n.*) *s-a introdus în pictură (...) din ziua de-a pururi deplorabilă cînd a devenit scopul ei"*. Căci, se întreabă el, *„ce-i subiectul dacă nu anecdota introdusă în artă, faptul în locul ideii plastice, povestirea, cînd există o povestire, scena, exactitatea costumului, verosimilitatea efectului, într-un cuvînt adevărul fie istoric fie pitoresc ? Totul se deduce și totul se înlănțuie. Logica adusă în subiect conduce de-a dreptul la culoarea locală, duce la un impas, căci, odată*

ajunsă acolo, artei nu-i mai rămîne decît să se oprească ; ea s-a terminat."

Rezultă în continuare că adevărata menire a picturii nu-i exactitatea fotografică şi documentară ci reprezentarea unui adevăr omenesc mult mai amplu pentru a putea fi limitat în aparenţe imediate şi pe care o reproducere a imediatului îl eludează de fapt. Invocăm în sprijinul acestei teze o afirmaţie esenţială din *Maeştri de odinioară : „Arta de-a picta nu-i altceva decît arta de-a exprima invizibilul prin vizibil"*. A spus acelaşi lucru, prin 1400, şi Cennino Cennini în a sa *Libro dell'arte : „Pentru a picta e nevoie de imaginaţie şi de îndemînare, ca să putem descoperi lucrurile invizibile ascunse în umbra obiectelor din natură, ca să le eternizăm cu mîinile noastre şi să prefacem în vizibil ceea ce aparent n-a existat pînă la noi"*. Îl spune Paul Klee în zilele noastre şi-l vor fi gîndit desigur, mai direct sau mai confuz, mult înainte, alţii, zgîriind pereţii cavernelor, într-atît de vechi sînt adevărurile pe care le derescoperim mereu, uluiţi. Nu trebuie să căutăm aici neapărat prelungiri transcendentale. E vorba numai de capacitatea artei, în speţă a picturii, de-a explora dincolo de pojghiţa aparenţelor cu mijloace care-i sînt proprii, cu termeni de raportare pe care-i află ea însăşi. Astfel, semnificaţiile omeneşti pe care le implică, departe de-a fi eludate, dobîndesc profunzime şi strălucire prin adecvarea procedeelor de analiză şi exprimare a realităţii vaste care e *„asemenea unui dicţionar : ea este o carte plină de repetiţii şi de sinonime ; multe cuvinte echivalente pentru aceeaşi idee. Ideile sînt simple, formele multiple ; vouă căderea de-a alege şi de-a rezuma"*. (*Un an la Sahel*)

Referindu-se la modul pictural de-a folosi subiectul în cazul unor „păgîni" ca Leonardo, Rafael, Andrea del Sarto, Fromentin arată că, mai presus de anecdotă, el înseamnă *„apoteoza omului cu toate atributele sale"*, şi aceasta cu condiţia de-a fi *„crezul unui suflet emoţionat"* (id.). Nu-i mai puţin adevărat că, instinctiv sau deliberat, toţi marii maeştri au creat în acest sens ; înalta lor calitate spirituală a exclus deopotrivă naraţia plată şi experimentul gratuit. Şi Fromentin ştia acest lucru cînd comenta un tablou de Ruisdael *„Trebuie să vezi această pînză (...) ca să afli de la un maestru care nu s-a temut niciodată să înfrîngă anumite legi,*

căci nu era el omul care să se plece, cum înnobilezi un subiect cînd tu însuţi eşti un spirit nobil, cum nu există urîciune pentru un ochi care vede frumos, nici meschinărie pentru o senzaţie puternică, într-un cuvînt ce devine artă de a picta atunci cînd e practicată de un spirit ales".

Fetişizarea vulgară a *subiectului* înseamnă exclusivitatea *vizibilului* în dauna *invizibilului*. A căuta *invizibilul* picturii înseamnă a pătrunde în substanţa ei intimă, a depista astfel, prin spiritualitatea operei, spiritualitatea artistului, a-i găsi locul cuvenit în spiritualitatea comunităţii sale, a restitui umanităţii, cu toată bogăţia semnificaţiilor sale, această *„creaţie subiectivă a spiritului"* care-i opera de artă — pentru a folosi cuvintele lui Delacroix.

Se deduce că, astfel considerată, reprezentarea picturală, relaţia ei cu timpul istoric, dobîndeşte o accepţie mai largă, ce exclude suprapunerile mecanice, ea integrîndu-se prin finalitatea ei, care este *frumosul*, în patrimoniul spiritualităţii universale, acela pe care ni-l putem închipui al tuturor timpurilor, popoarelor şi ţărilor, lipsit de ierarhie, căci ierarhia ar presupune ideea de progres în artă, adică acolo unde nu există decît metamorfoze.

Frumosul, căutarea lui, — e cazul s-o subliniem ? — iese din sfera unui estetism uscat, e consubstanţial cu însăşi fiinţa umană.

Modul în care exemplul şcolii olandeze neagă paralelizarea dogmatică între creaţie şi eveniment istoric e concludent : *„Şi dacă ne gîndim la toate evenimentele secolului al şaptesprezecelea olandez, la gravitatea faptelor de arme, la energia acestui popor de soldaţi şi mateloţi, la luptele şi suferinţele sale ; dacă ne închipuim spectacolul pe care-l putea oferi ţara în acele vremuri de urgie, rămînem uimiţi văzînd pînă unde merge nepăsarea picturii faţă de ceea ce era însăşi viaţa poporului (...) Istoria olandeză n-a înrîurit deloc, sau prea puţin pictura acestor vremuri zbuciumate, şi nu pare să fi tulburat nici un singur minut spiritul pictorilor"*.

Dar cine poate să nege caracterul profund omenesc al picturii olandeze ? Cine se poate desolidariza de meditaţia patetică a lui Rembrandt, ce document textual poate înlocui vreodată visul misterios al lui Vermeer ? Legat direct de evenimente (nici acestă posibilitate nu trebuie exclusă căci ar

dogmatiza anti-dogmatismul) sau detaşat de ele, frumosul are raţiunea sa întrinsecă, şi asta-i destul.

„Încotro să ne îndreptăm atunci recunoştinţa? se întreabă E.F. la un moment dat. *Spre ceea ce-i mai demn, spre ceea ce-i mai adevărat? Nu. Spre ceea ce-i mai măreţ? Cîteodată. Spre ceea ce-i mai frumos? Întotdeauna. Dar ce-i de fapt frumosul, această mare pîrghie, acest mare mobil, acest mare magnet, s-ar părea singurul farmec al istoriei? O fi oare tot ce poate fi mai aproape de idealul spre care ţinteşte omul fără a-şi dea seama?"*

Permanenţa acestui ideal înseamnă, în ciuda tuturor tribulaţiilor istorice, permanenţa umanităţii, acea legătură care îi menţine coeziunea prin secole, invizibilul descoperit de artist în vizibil. *„În fond,* întregeşte E.F., *nu iubim în chip firesc decît frumosul. Imaginaţiile îi dau tîrcoale, sensibilităţile se emoţionează în prezenţa lui, toate inimile se năpustesc spre dînsul. O cercetare temeinică ne-ar dovedi că grosul omenirii îndrăgeşte mult mai bucuros ceea ce farmecă şi uluieşte decît ceea ce înduioşează, sau convinge, sau explică".* Şi dacă *„un popor piere odată cu legile sale, cu moravurile sale, cu politica sa, cu cuceririle sale, din toată istoria lui supravieţuieşte o bucată de marmură sau de bronz; şi acest martor e destul".* De fapt, triumul *„invizibilului"* asupra vizibilului imediat şi trecător.

•

Organizate în jurul cîtorva personalităţi ale artei flamande şi olandeze, însemnările lui Fromentin stăruie cu precădere asupra celor două genii pe cît de reprezentative, pe atît de opuse: Rubens şi Rembrandt.

E greu de formulat o părere exactă despre Rubens fără să apelezi la spusele lui Fromentin. Omul este schiţat într-un desen sintetic şi expresiv, iar analiza magistrală a operei întăreşte imaginea acestui personaj princiar, pătrunzînd totodată mecanismele tehnicii sale în strînsă corelaţie cu însăşi natura artistului. Iată cuvinte definitorii: *„Frenezia pe care i-o presupun e mai degrabă un fel de a simţi decît un fel de a picta dezordonat. Pe cît e sufletul de înflăcărat şi spiritul întotdeauna gata să se avînte, pe atît de calm e pe-*

nelul. Într-o astfel de organizare există un raport atît de exact şi relaţii atît de prompte între viziune, sensibilitate şi mînă, o asemenea desăvîrşită supunere a uneia faţă de celelalte, încît impulsurile fireşti ale minţii care dirijează par tresăririle instrumentului. Nimic mai amăgitor decît această febră aparentă, stăpînită în virtutea unor calcule profunde şi slujită de un mecanism exersat în toate încercările".

Şi concluzia justificată: *„Rubens n-a făcut altceva decît să înfrumuseţeze şi să transforme printr-o sumedenie de artificii ceea ce i se părea lui că înseamnă viaţa într-o acceptiune preferată".*

În ceea ce îl priveşte pe Rembrandt, e remarcabil modul în care se profilează personalitatea pictorului vizionar, fără a se ocoli, cu o luciditate ce pare necruţătoare, aspectele accidentale, rătăcirile artei sale. A interpreta rezervele lui Fromentin ca rezultat al unei *„ireductibilităţi de temperament"* (Fr. Fosca), a presupune un nemărturisit refuz al însăşi creaţiei lui Rembrandt, însemna a judeca destul de zgîrcit căldura, generozitatea cu care acesta ne revelează geniul rembrandtian, desprinzîndu-l din ganga căutărilor sale interioare şi exterioare, chiar dacă, într-o scrisoare către soţia sa, Fromentin recunoaşte că *„preferă altfel de artă".* În acest sens, toate comentariile au drept scop dezvăluirea şi analiza caracterului dublu al structurii artistului: *„Într-adevăr, Rembrandt ar fi inexplicabil dacă n-am vedea într-însul doi oameni cu temperamente opuse, care s-au stingherit foarte tare unul pe celălalt. Forţa lor este aproape egală, importanţa lor n-are nimic comparabil, cît priveşte obiectivele lor, ele sînt absolut contradictorii. Au încercat să se pună de acord, dar n-au izbutit decît tîrziu, în împrejurări rămase celebre, şi foarte rar. De obicei, acţionau şi gîndeau separat, ceea ce le-a reuşit întotdeauna".*

Analiza *Rondului de noapte* este textul de bază cu care se argumentează această dualitate. Celebritatea tabloului oferă o şansă chiar şi cititorului mai puţin avizat. Tocmai de aceea, ea implică prin subtextul ei o discuţie nelipsită de interes cu privire la abordarea *„monştrilor sacri"* care concentrează asupra lor atenţia şi adoraţia publică molipsită de principiul *„ideilor primite"* şi, deseori, fără nuanţările necesare. Un colocviu savant stabilea odată, între cele două răz-

boaie, că *Rondul de noapte* este cea mai valoroasă pînză din patrimoniul universal, detronînd astfel *Tripticul de la Isenheim*, al lui Grünewald, decretat aşijderi cu patru ani înainte. Vanitatea unor asemenea decrete e întristătoare şi nu pledează în favoarea luciditǎţii spiritului omenesc, comportînd aceeaşi naivă enormitate mondenă potrivit căreia „*miss Europa*" de pildă ar fi într-adevăr cea mai frumoasă femeie din Europa. Este şi aici, probabil, mutată pe planul vulgar, o nevoie a certitudinilor absolute. Numai că această nevoie aduce riscul fanatismelor şi al idolatriei, exclude examenul critic, atît de necesar întotdeauna, şi denotă în ultimă instanţă un cert primitivism intelectual. A vedea într-o creaţie laturile sale insuficiente nu înseamnă a o nega şi judecata cu privire la *Rondul de noapte* nu-l anulează, dar ne face să vedem mai exact geniul lui Rembrandt. Dealtfel, cu privire la psihologia gustului, la intransigenţele şi mecanismele sale, chiar Fromentin ne oferă pagini pe cît de elocvente pe atît de exacte, la a căror valabilitate, după un secol, subscriem nu fără oarecare tristeţe :

„In ciuda aerelor sale răzvrătite, spiritul omenesc nu-i în fond decît un idolatru. Sceptic da, însă credul ; cea mai imperioasă nevoie a sa e aceea de a crede, iar deprinderea sa înnăscută e aceea de-a se supune. Îşi schimbă doar stăpînii, îşi schimbă doar idolii, natura lui supusă dăinuie de-a lungul tuturor acestor răsturnări. Nu-i place să fie înlănţuit şi se înlănţuie singur. Se îndoieşte, neagă, dar admiră, ceea ce constituie o formă a credinţei ; şi de îndată ce admiră, obţii de la el cea mai deplină renunţare la facultăţile de examen independent pe care le apără cu atîta străşnicie (...) Ceea ce ţine de artă îi apare ca un domeniu al său unde raţiunea nu se teme de surprize, unde îşi poate da adeziunea fără constrîngere. Alege opere celebre, le consideră titlurile sale de noblеţe, le leagă de ele şi nu mai admite să i le tăgăduiască cineva (...).

Răsfoind opera marilor artişti din ultimele trei secole, am putea întocmi o listă a acestor credulităţi stăruitoare. Fără să examinăm prea îndeaproape dacă preferinţele sale sînt totdeauna riguros exacte, am constata cel puţin că spiritul modern nu vădeşte o aversiune chiar atît de mare faţă de convenţional, şi am descoperi înclinarea lui secretă pentru

dogme, observîndu-le pe toate cele cu care şi-a presărat în bine sau în rău istoria (...). Lumea admiră, decretează genii, capodopere, şi cu asta s-a spus totul. Nimeni nu se ocupă de naşterea inexplicabilă a unei opere picate din cer. Şi, mulţumită acestei neatenţii ce va domni asupra lumii atîta vreme cît va dăinui şi lumea, acelaşi om care dispreţuieşte supranaturalul se va înclina în faţa supranaturalului părînd că nici nu bănuieşte una ca asta. Acestea sînt, cred eu, cauzele, puterea şi efectul superstiţiilor în materie de artă."

Şi cîte erori n-au produs pînă acum superstiţiile în artă, cîte valori false n-au promovat în dauna, de multe ori, a valorilor autentice ! Aceste cuvinte spuse acum o sută de ani constituie şi astăzi o lecţie de luciditate şi-i bine să ne amintim de ea ori de cîte ori spiritul nostru prea înflăcărat năzuieşte să convertească preferinţe subiective în valori exclusive şi absolute şi să le dea putere de lege.

Eliberat de asemenea superstiţii, Fromentin oferă cifrul cu care pătrundem în zona majoră a creaţiei lui Rembrandt : *„Cine spune o operă de artă, un tablou de Rembrandt mai ales, spune o operă nu mincinoasă, ci imaginată, care nu-i niciodată un adevăr exact, care nu-i de asemeni nici contrariul său, dar care este în orice caz separată de realităţile vieţii exterioare prin aproximaţiile profund calculate ale verosimilului".*

Punctul definitiv îl pune atunci cînd îl califică drept un *„luminarist"* şi întregeşte arătînd ce devine *„luminaristul"*, *„atunci cînd abordează cu lanterna lui surdă lumea miraculosului, a conştiinţei şi-a idealului ; atunci nimeni nu-l mai întrece în arta de-a picta, pentru că în arta de-a înfăţişa invizibilul el n-are egal".*

Sigur, de la Fromentin încoace, exegeza rembrandtiană s-a adîncit, a extins aria explicaţiilor, dar esenţa observaţiilor acestuia nu şi-a pierdut validitatea şi nimeni, după cîte ştim, n-a putut să le anuleze.

•

Nu vom stărui asupra celorlalte nume şi aspecte din arta flamandă şi olandeză pe care le ia în dezbatere Fromentin, pătrunzătoarele medalioane consacrate lui Paulus Potter, Cuyp,

Ruisdael, admirabilul portret în care e schiţată, din cîteva trăsături sigure, figura lui Van Dyck, sau raporturile pe care le stabileşte cu pictura franceză (excluzînd însă judecăţile cu privire la contemporanii săi). De asemeni, în treacăt numai, este cazul să avertizăm asupra a ceea ce am numi planul tehnic, de specialitate, din structura acestei cărţi. Fromentin era pictor şi comentează tablourile ca pictor, pătrunzînd în procesul intim de creaţie al pictorilor de care se ocupă. Afirmînd individualitatea mijloacelor, el stabileşte, după cum am exemplificat şi prin cazurile lui Rubens şi Rembrandt, unitatea dialectică dintre om şi artistul care îl exprimă, fără să omită nuanţările ce se impun. În plus, o sumă de noţiuni de pictură cuprinse în paginile despre *valori, culoare şi lumină, clarobscur, modelaj* conferă acestei cărţi utilitatea unui adevărat manual de educaţie vizuală, dar fără pedanterie şi cu mijloacele scriitorului.

Trecînd aşadar peste toate acestea, vom face un ultim popas asupra capitolului închinat lui Frans Hals, care ni se pare semnificativ din alt punct de vedere, întrucît relevă latura să spunem *„opacă"* a lui Fromentin. Fără a-l nega, firește, pe marele pictor din Haarlem, el îl minimalizează tocmai în detrimentul noţiunii de *pictural* pe care, dealtminteri, ştie s-o apere atît de bine mai ales cînd se referă la trecut, şi-o înţelege atît de puţin cînd judecă prezentul său. Paradoxul este că apreciază foarte competent picturalitatea lui Hals şi-l decretează un maestru al execuţiei — numai atît — dar nu intuieşte drumurile pe care acesta le poate deschide, le deschide chiar sub ochii săi. Văzînd în Hals *„un iniţiator al picturii moderne"*, Raymond Charmet într-un articol din *Jardin des Arts* (aprilie, 1968) îl considera drept *„maestru exemplar al picturii pure, această mare ambiţie a timpului nostru"*. Cu alt cuvînt, al picturalităţii.

În aceeaşi epocă în care Fromentin îl admiră pe un Meissonier, un Vallon, un Sylvestre sau un Jean Paul Laurens, se afirma realismul lui Courbet, Manet pictase *Lola de Valence, Olympia, Dejunul pe iarbă* etc. ; o serie de mari artişti se grupau sub steagul impresionismului, alţii tot atît de mari ca Degas sau Daumier îşi urmau drumul plin de rodnice descoperiri, deschizînd noi perspective. Din toate aceste metamorfoze ale picturii, Fromentin nu vrea să în-

ţeleagă mai nimic, exemplificînd în felul său eterna „gîlceavă dintre antici şi moderni" ce marchează fiecare etapă înnoitoare în istoria artelor ca şi în aceea a oamenilor. Manet este ţinta principală a atacurilor ce colorează polemic paginile *Maeştrilor de odinioară*. Or, Manet a înţeles bine latura originală a picturii lui Hals, căruia îi datorează destul, aşa după cum îi este dator şi lui Goya. *„Manet*, constată Fromentin în însemnările redactate la Haarlem, *s-a inspirat vădit din ultima lui manieră, dar cu un ochi mai puţin just, un sentiment al naturii mult inferior (...) De la Frans Hals se iau indicaţiile sumare, pensulaţiile rapide. Numai că în loc să păstreze exact sentimentul gestului, al formei şi al culorii, ei* (tînăra şcoală franceză — *n.n.*) *le pun alandala..."*

Reproşurile la adresa lui Manet, care a fost unul dintre cei mai activi fermenţi din pictura înnoitoare a secolului al XIX-lea, vizează de fapt o întreagă direcţie. Într-o judecată globală şi rudimentară el acuza noua generaţie de pictori de *„pasiunea adevărului absolut şi a reprezentării textuale"*. Şi altundeva : *„Există o perioadă şi-un loc anume în cursul anului cînd aceste mode noi se afişează cu mare zarvă : expoziţiile noastre de primăvară. Dacă sînteţi cît de cît la curent cu noutăţile ce apar atunci, veţi observa că scopul urmărit de pictura cea mai recentă este de a lua ochii prin imagini sclipitoare, textuale, lesne de recunoscut în adevărul lor, lipsite de artificii, urmărind să ne dea exact senzaţia a ceea ce poate fi văzut pe stradă."*

Cît de ciudat sună astăzi în urechile noastre aceste cuvinte nedrepte şi cît de mult s-a înşelat Fromentin cînd, admirînd maeştrii trecutului, nega prezentul său efervescent : *„S-ar spune că arta de a picta e un secret de mult pierdut şi ultimii maeştri într-adevăr experimentaţi care o practicaseră au luat cu ei cheia acestui secret. Am avea mare nevoie de această cheie, o cerem mereu, nimeni n-o mai are ; o căutăm, e de negăsit"*.

Timpul a infirmat asprimea lui Fromentin, revelînd o latură dogmatică a atitudinii sale faţă de pictură. După ce apărase atît de exact caracterul pictural al subiectului, atunci cînd este vorba de contemporanii săi novatori el se pierde, păcătuind împotriva propriilor sale principii.

Şi încă, fără să acceptăm aceste rezerve, se impune să le considerăm, în mod nuanţat, să degajăm din ele unele principii viabile pe care astăzi le-am putea folosi în chip de corective atunci cînd, descoperind noi idoli, renegăm cu prea multă uşurătate trecutul şi cînd modernitatea se confundă cu mondenitatea imitatorilor ale căror „experimente" nu izvorăsc din imperioase necesităţi lăuntrice, ci din înclinarea de-a prelua substanţa altor tablouri văzute, poate, doar în albume cu reproduceri, înclinare ce se numeşte cu un termen nedelicat plagiat. Rîndurile transcrise mai sus, şi-atît de opace, continuă cu un diagnostic pe care în alte cazuri, astăzi, l-am putea folosi cu mai multă îndreptăţire : *„Aşa se face că individualismul metodelor* (şi, *nota bene*, în principiu Fromentin nu neagă necesitatea individualităţii metodelor — *n.n.*) *nu-i la drept vorbind decît efortul fiecăruia de a-şi închipui ceea ce n-a învăţat, că anumite abilităţi practice trădează laborioasele expediente ale unui spirit care nu ştie încotro s-o apuce ; şi aproape totdeauna aşa-numita originalitate a procedeelor moderne ascunde în fond nişte nelinişti de nelecuit"*.

Se vede aşadar că fetişul modernităţii este vechi. Dar faptul că Fromentin a greşit nu exclude îndreptăţirea principiului atunci cînd constatăm că noţiunea de modern tinde să devină ea însăşi o dogmă la fel de nefastă ca oricare alta, promovînd efemere snobisme care schimbă pe modernitate eternitatea la care ar trebui să aspire artistul. Sînt cazuri cînd nu putem decît să aplaudăm cuvintele lui Fromentin atunci cînd afirmă că *„a pretinde să te deosebeşti prin veşminte cînd tu însuţi n-ai nimic deosebit, este un mijloc jalnic şi van de a dovedi că eşti cineva"*.

Confesiunile lui Morcoveaţă

În 1887, de cînd datează primele însemnări din *Jurnal*, tînărul Jules Renard, în vîrstă de douăzeci şi patru de ani, nu bănuia, desigur, destinul acestei viitoare opere care îi va aduce marea consacrare postumă.

Cu patru ani în urmă, în 1883, încă nu ştia exact ce să facă din el însuşi. Un lucru e cert : nu mai vrea să fie profesor şi, ca atare, nu se va mai prezenta la examenul de admitere la Şcoala Normală Superioară. Graţie unui mic stipendiu acordat de familie, trăieşte la Paris, convins, aşa cum reiese dintr-o scrisoare către tatăl său, că aici îşi va descoperi vocaţia : *„Să lucrez din răsputeri, aşteptînd ca tendinţele înnăscute să se declare mai limpede. Caut. Asta-i singura mea ocupaţie"*.

Tot căutînd şi căutîndu-se, citeşte, frecventează cafenelele literare şi mediile gazetăreşti, scrie, încercînd să-şi plaseze pe ici pe colo producţiile. În persoana actriţei Danielle Daville, societară la Comedia Franceză, pe care istoria literară o va identifica metamorfozată în personajul Blanche din comedia *Plaisir de rompre* (Plăcerea de a rupe, 1897), tînărul literat îşi găseşte o admiratoare devotată care se străduieşte să-i creeze o mică notorietate recitîndu-i poeziile prin diverse saloane şi pe la concerte. Treptat, vocaţia literară începe să se afirme tot mai inevitabil. În 1884, Jules Renard lucrează

la două romane : *Les Cloportes* (Cîrcăiacii), publicat postum abia în 1919, şi *L'Amie d'hier*, al cărui manuscris a fost distrus după ce a alimentat, după cum va susţine mai tîrziu văduva scriitorului, alte opere, şi anume : *Plaisir de rompre* şi *La Maîtresse* (1895).

La 27 octombrie 1884, ziaristul Camille Delaville publică în *La Presse* primul articol consacrat lui Jules Renard. Între timp, acesta încearcă să-şi găsească pe undeva un loc de ziarist. Un an mai tîrziu, lucrează la o culegere de nuvele intitulată *Crime de village* (Crimă la ţară), care va apărea în 1888. Tot acum, vrea să-şi editeze o culegere de versuri, *Les Roses* (Trandafirii). Într-un articol din revista *Le Zig-Zag*, doamna Alfred Valette, cunoscută sub pseudonimul Rachilde, personaj foarte zgomotos în lumea literară, schiţează un portret al scriitorului din care aflăm că deşi *„trece drept foarte urît, este în realitate unul dintre cei mai chipeşi bărbaţi din Paris"*.

În luna noiembrie a aceluiaşi an 1885, tînărul Jules Renard se prezintă la garnizoana din Bourges pentru a-şi face serviciul militar. Aici, îşi alină splinurile cazone cultivînd reverii vrednice de un Rastignac : *„Sînt hotărît să fac orice pentru bani, şi voi pleca să cuceresc Parisul"*. Întors la Paris în 1886, constată că acesta nu se lasă cucerit chiar atît de uşor, căci nu reuşeşte, aşa cum intenţiona, să-şi publice volumul *Crime de village*. Publică, în schimb, placheta *Les Roses*. Pe banii lui. Singura recenzie de care se bucură este semnată de acelaşi entuziast Camille Delaville. În aşteptarea consacrării ca scriitor, s-ar mulţumi cu o slujbă mai umilă care să-i asigure existenţa, drept pentru care dă un examen la Căile ferate, unde este admis. Fără loc. În luna decembrie, îi cunoaşte pe soţii Galbrun care, cu un sfios elan mecenat, îl invită în casa lor de vară de la Barfleur. Evenimentul este foarte important căci, pentru a nu dezamăgi desigur încrederea naivă a admiratorilor săi, tînărul protejat pentru care literatura justifică orice lipsă de scrupule, le asigură un loc ales în galeria personajelor sale, cei doi devenind soţii Vernet din comedia *Monsieur Vernet* (Domnul Vernet, 1892) şi

din romanul *L'Ecornifleur* * (1892). Dealtfel, în acelaşi roman şi cu aceeaşi lipsă de menajamente, ne oferă, sub trăsăturile lui Henri, un autoportret de epocă, în cea mai savuroasă manieră renardiană, aşa cum, în *Poil-de-Carotte*, Morcoveaţă e autoportretul copilului care a fost.

Nevoit, totuşi, să-şi găsească o ocupaţie lucrativă, în martie 1887, Jules Renard se angajează la Societatea de magazinaj şi de credit, cu o leafă lunară de 100 de franci. În aceeaşi lună, *Revue de Paris* îi publică nuvela *Une Passionette* (O iubire trecătoare), din culegerea *Crime de Village*. Concediat de la Societatea de magazinaj către sfîrşitul lunii iunie, este angajat, graţie relaţiilor paterne, de domnul Augustin Lion, romancier (!), în calitate de preceptor al copiilor săi. Tot acum apare şi prima datare din *Jurnal : 1 iulie*.

Marchează această datare hotărîrea fermă de a cultiva sistematic acest gen de scriere şi de a urmări, astfel, evoluţia personajului neliniştitor care este el însuşi în propriii săi ochi, de a transforma acest jurnal într-un martor lucid şi critic al existenţei sale ? Poate. Cert este că pînă în anul morţii, timp de douăzeci şi patru de ani (1887—1910), confesiunile se vor acumula zi de zi, oferindu-ne ceea ce consideră unul dintre exegeţii săi, Gilbert Sigaux, *nu numai capodopera lui Jules Renard, ci şi una dintre marile cărţi ale secolului al XIX-lea* **.

•

În secolul al XIX-lea, jurnalul începe să devină aproape o modă literară. Jurnale mai mult sau mai puţin cunoscute nouă, astăzi, vădesc ceea ce s-ar numi, cu un termen stendhalian, egotismul epocii. Romantismul a eliberat eul, l-a răsfăţat, l-a exaltat, producînd acea exacerbare a individualismului care caracterizează secolul pe toate planurile, iar jurnalul ca gen este reflexul acestui cult al eului. E greu să ne imaginăm un *honnête homme* din secolul clasicismului între-

* Jules Renard, *Parazitul*, trad. de Modest Morariu, în *Opere alese*, Univers, 1967. Tot în acest volum au apărut şi fragmente din *Jurnal*, în traducerea lui Demostene Botez.

** Jules Renard, *Journal*, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

ţinînd, cu privirea concentrată spre sine însuşi, un jurnal în care să-şi publice fiinţa lăuntrică. O astfel de impudoare ar fi fost considerată drept o necuviinţă, rigorile exterioare ale ritualului protocolar impunînd dezindividualizarea de bonton şi conformismul *bienséant*, cuviincios adică, al anonimatului individual. Nici admirabila memorialistică a lui Saint-Simon, sau a cardinalului de Retz, nici flecăreala sclipitoare a „divinei marchize" de Sévigné, seducătoare cronică de epocă atentă la evenimentul exterior, nu ne îngăduie să spicuim materia pentru ceea ce înţelegem astăzi printr-un jurnal în care scopul propus este sinceritatea faţă de sine însuşi, obţinută printr-o profundă interiorizare şi neţinînd seama de barierele convenienţelor. În ciuda impudorii, ca să spunem aşa, fizice, care n-o împiedica pe Madame, după cum aflăm de la Saint-Simon, să converseze dezinvolt în timp ce îşi făcea clisme, oamenii secolului al XVII-lea îşi ascund eul lăuntric. Oricît am presupune că pun din ei înşişi moralişti ca La Rochefoucauld, de pildă, ei rămîn totuşi bine ascunşi după paravanul generalizărilor, conformîndu-se principiului clasicist al generalizării, tentaţi de sisteme şi deloc dispuşi să ne ofere o *inimă despuiată*, cum ar spune Baudelaire. Singur Pascal, dezgustat de lume şi retras în sihăstria de la Port-Royal, este cel care aduce în dezbatere problema *eului* într-o reprezentare ce filtrează mărturisit *şi* un examen tulburător al propriei sale experienţe interioare : *„Nu în Montaigne ci în mine însumi găsesc tot ceea ce văd (aici)"*. Dar şi în cazul său, abstractizarea filosofică dizolvă materia concretă şi personală a acestei experienţe, chiar atunci cînd se exprimă la persoana întîi, într-o sistematizare voit obiectivă. Abia secolul următor ne va oferi un autentic egotist, principiul sincerităţii depline al *Confesiunilor* lui Rousseau apropiindu-ne de ceea ce poate alcătui substanţa unui jurnal în accepţia lui ulterioară, forma avînd însă ca gen proxim naraţia de tip romanesc.

Desigur, genul numit jurnal are antecedente ilustre. În felul ei, oglindirea lui Narcis în undele izvorului este şi ea un soi de jurnal intim al eroului care se autodevorează, sau mai bine spus conţine gestul originar al jurnalului egotist. De la Leonardo da Vinci, în secolul al XV-lea, la bizarul Pontormo, în secolul următor, sau la savurosul Samuel Pepys,

în secolul al XVII-lea englezesc, bibliografia universală a genului conţine destule exemple divers nuanţate, dar credem că abia secolul al XIX-lea îl consacră. Acum, s-ar părea că individul dobîndeşte conştiinţa deplină a unicităţii sale. Putem spune că sufletul romantic este prin excelenţă egotist. Există, desigur, şi un egotism al Renaşterii, dar comportînd o deosebire esenţială : Renaşterea descoperise eul cu jubilaţie, în timp ce romantismul descoperă mai ales solitudinea lui. Marcînd această deosebire ne gîndim la formele cel mai pur cristalizate ale romantismului, căci în *Jurnalul* lui Stendhal, de exemplu, caracteristici romantice coabitează cu prelungiri clasiciste şi iluministe, tot aşa cum, pe de altă parte, tonul unor notaţii din *Jurnalul* lui Jules Renard ne frapează, pe alocuri, tocmai prin „stendhalismul" lor. La *9 octombrie 1894*, Renard nota : *„Vreau să mă examinez cinstit şi să cunosc condiţia acestei făpturi care sînt eu, care creşte de treizeci de ani. Nu mă privesc fără surprindere"*. Iar la *1 ianuarie 1897* : *„Astăzi, odată cu înserarea, mă bate foarte tare gîndul să-mi dăruiesc de Anul nou cartea aceea al cărei titlu îmi place : Deprinderile, gusturile, ideile unui bărbat de treizeci de ani. Sînt convins că va fi o carte frumoasă şi bună, şi care îmi va aduce celebritatea"*.

Trimiterea la Stendhal poate merge şi mai departe, pînă la principiul programat corectiv care susţine *Jurnalul* lui Jules Renard : *„Jurnalul nostru nu trebuie să fie doar o trăncăneală cum e prea adeseori acela al fraţilor Goncourt. El trebuie să folosească la formarea caracterului nostru, la necurmata lui îndreptare, la îndrumarea lui pe calea cea bună"*. Şi mai departe : *„Voi scrie o carte care îi va uimi pe prietenii mei. Nu mă voi crede superior celorlalţi, ca Goncourt, nu mă voi bîrfi pentru ca să mi se găsească scuze, ca Rousseau. Voi încerca doar să mă văd limpede, să fac în mine lumină pentru ceilalţi şi pentru mine însumi. Am treizeci de ani. Cum am trăit pînă acum? Şi ce voi face de acum înainte? Mă voi lăsa în voia soartei? Voi căuta să fiu util?"* Romantic premergător şi mare admirator al lui Rousseau, Stendhal rămîne însă foarte îndatorat atît spiritului clasic, cît şi raţionalismului secolului al XVIII-lea. De aceea, *Jurnalul* său vădeşte un echilibru între eu şi existenţă, raţiunea călăuzitoare ajutîndu-i convieţuirea cu el însuşi. Au-

toscopia susținută de marea sa încredere în rațiune află soluții stenice. Să ne amintim că fericirea, pentru Stendhal, înseamnă *deprinderea de a raționa corect*. Rațiunea se menține ca suport foarte solid și la Jules Renard, dar nu poate alina chinurile existențiale. Privirea în el însuși se cufundă în alte lumini, amestecate cu multă pîclă. Domină în cele din urmă o desperare existențială din care nu poate ieși. Conviețuirea cu propriul său eu este dureroasă și împăcarea imposibilă. O corelare între zbuciumul sufletului și degradarea fizică ce îl doboară, la numai patruzeci și șase de ani, pare firească. Această împăcare imposibilă îl depărtează de Stendhal și-l apropie de Pascal. Și pentru Jules Renard *„eul este vrednic de ură"*. Acel *moi haïssable* afirmat de Pascal tocește resorturile vieții, în ciuda marii sale iubiri de viață, deseori mărturisită : *„Viața. O înțeleg din ce în ce mai puțin, și-o iubesc din ce în ce mai mult"*. Dealtfel, această viață își are luminile ei : succese literare, prietenii, bucuriile vieții conjugale, copii frumoși și inteligenți, euforiile naturiste, iată daruri cu care nu s-a zgîrcit, minunate fără îndoială, dar nu în măsură să stăpînească zvîrcolirile lăuntrice, treptat evidente într-o lectură dirijată a *Jurnalului* și dezvăluind omul mai mult copleșit de neliniști, decît răsfățat de certitudini.

Sigur că lectura *Jurnalului* ne poartă pe cîteva planuri paralele foarte deosebite. O latură documentară, interesantă, negreșit, ne aduce ceva din parfumul epocii, climatul ei ; alta, mai importantă, ajută înțelegerea operei și a scriitorului, indică surse, motive, schițează proiecte, profilează personaje și caractere, dă o seamă de date concrete deloc neglijabile. Dar dincolo de aceste aspecte, și mai vrednic de atenție, este ceea ce depășește documentarul imediat, ceea ce ne înfățișează — și acesta ni se pare planul cel mai rezistent — omul și aventura lui interioară așa cum cititorul poate s-o reproiecteze în universal, pentru a descoperi, într-o specificitate de esență ce depășește circumstanțialul, un argument de complicitate și de solidaritate omenească. Și aceasta rezultă dintr-un anumit ton al sincerității. Comentînd *Jurnalul* lui Jules Renard în propriul său *Jurnal*, Gide nota cu superioară condescendență, *la 20 august 1926 : „Ciudată viață care se tot restrînge... Își îngrijește îngustimile, își ferchezuiește egoismul, își încîrlionțează cu drotul chelia. Observi pagină de*

pagină, și în aceasta constă marele interes al acestui jurnal, cum sporește inhibiția sentimentelor și chiar a gîndirii din cauza dorinței de a fi sincer" *. Asupra „marelui interes" al *Jurnalului*, Gide nu mai are timp să zăbovească. Micul sarcasm al comentariului îl satisface destul. Iată o judecată care ne convinge cît de grăbit mioapă poate fi părerea unui creator despre alt creator, cum acesta va raporta opera comentată numai la propria sa viziune. În mod ideal, judecătorul obiectiv al unei creații trebuie să se oblige la un efort de depersonalizare, să accepte o anumită contaminare, să renunțe, cu alte cuvinte, la sistemul său de raportări, încercînd să-l împrumute pe al celui judecat. Astfel va ajunge, poate, să-l înțeleagă, identificîndu-i-se, pe cît omenește posibil. Altminteri, contactul va rămîne superficial, va transforma orice judecată critică într-o pledoarie implicit pro domo. Judecătorul va înțelege unele lucruri numai pînă la limita la care nu vor intra în conflict cu sistemul său de gîndire ; sistemul de referințe al celuilalt îl va leza pe al său și, lipsit de fiorul necesar al simpatiei, în loc să-l înțeleagă, va polemiza cu el. Vanitatea lui va refuza o gîndire propusă, ambiționîndu-se să remodeleze — ce absurditate ! — un om de alt tip spiritual. Judecata ideală obligă la un fel de smerenie greu de impus unui creator, și pe care Gide n-o avea. Felul cum vede el sinceritatea pornește din altă atitudine față de sinceritate. Chiar cînd transcrie mărturisirile cele mai penibile, *jurnalul* lui Gide ne lasă cu impresia că sinceritatea autorului rămîne literară, răspunzînd parcă unui pariu, și mult mai programată de intelect decît aceea a lui Jules Renard. În timp ce sinceritatea acestuia din urmă este, am spune, viscerală în momentele ei acute : *„Puțin îmi pasă de inteligență"*, mărturisește Jules Renard, *„m-aș mulțumi cu mai mult instinct"*. Iar inteligența, sclipitoare, nu înăbușe instinctul. Nu o dată ne surprindem suspectînd eul lui Gide de prea multă admirație pentru jocurile intelectului său, și bănuim că odată intrat în cursa lor își orientează foarte exact sinceritatea, în timp ce, peste o anumită barieră, sinceritatea lui Jules Renard țîșnește aproape necontrolat, eul său are

* André Gide, *Jurnal. Pagini alese*, prefață, traducere și note de Savin Bratu, Univers, 1970.

sensibilitatea unui jupuit de viu și este într-adevăr *haïssable* în ochii celui care îl examinează. Și încă ar fi de știut, dar nu vom afla niciodată, ce spunea el în paginile pe care, după moartea lui, doamna Jules Renard a binevoit să le distrugă *.

Spre deosebire de cei pentru care un jurnal este, în cazuri deloc lipsite de interes, cronica unor evenimente bine de știut, sau act de cochetărie intelectuală, o oglindă în care își fardează imaginea, ca să devină cum și-ar dori-o, ceea ce frapează în *Jurnalul* lui Jules Renard, și convinge, și rămîne termen de referință, e patetismul cu care un om își caută adevărul.

Fiecare dintre planurile autobiografice conținute în *Jurnal* sugerează cîte un autoportret de caracter : mondenul, vanitosul, tatăl de familie, omul de litere etc., pentru ca din suma lor să se constituie autoportretul global al omului Jules Renard în toată complexitatea lui. Dar printre diversele proiecții ale eului său, domină, într-o bună tradiție a spiritualității franceze, moralistul obsedat de condiția sa umană și căutîndu-și răspunsurile într-o stare de permanentă criză ce răbufnește cu accente de-a dreptul mazochiste : *„Să ne surmenăm, să ne surmenăm ca să trăim repede și să murim mai degrabă"*.

Într-adevăr, pentru cel care își propune o asemenea metodă deghizată de sinucidere, atunci cînd nu-și declară direct sumbra obsesie, este limpede că *le moi est haïssable*. Ar fi o eroare să vedem în Jules Renard doar „un iscusit giuvaergiu", ca nu mai știm care contemporan de-al său. Este *și* giuvaergiu, în *Povestirile după natură*, de pildă. Nu o dată,

* Prima ediție a *Jurnalului* este cea publicată în 5 volume, între 1925—1927, de editura Bernouard. Ea a fost îngrijită de Henri Bachelin, cu ajutorul doamnei Jules Renard. Léon Guichard, unul dintre îngrijitorii ediției apărute în *Bibliothèque de la Pléiade*, avertizează că atît H.B. cît și doamna J.R. au eliminat multe pasaje, doamna J.R. împotrivindu-se în principiu publicării *Jurnalului*. Toate aceste pagini au fost apoi distruse. Distrus a fost dealtfel și restul manuscrisului. O singură foaie existentă i-a folosit lui Léon Guichard pentru a face o colaționare din care rezultă numeroase erori de transcriere și omisiuni, fapt din care se poate conchide că și restul *Jurnalului* nu reproduce din păcate exact manuscrisul. Edițiile ulterioare, publicate de Gallimard, una în 1935 și cealaltă în *Bibliothèque de la Pléiade*, în 1960, au folosit textul ediției Bernouard.

ornamentațiile unui Jules Renard manierist ne farmecă, și chiar ne obosesc, pălind însă la o lectură gravă a acestei opere extrem de grave, în fond, din care rămînem, în cele din urmă, și cu altceva, mai prețios : comunicarea fraternă a unei existențe omenești, a existenței aceluia care, întotdeauna, a rămas pentru el însuși, ca și pentru ceilalți, pateticul *Poil-de-Carottte — Morcoveață*. *„Cel mai mare om nu-i decît un copil înșelat de viață"*, scrie Jules Renard proiectînd, poate, pe fondul acestei melancolice notații, propria sa imagine de veșnic copil, neînțeles și terorizat mai întîi de mama lui, foarte prezentă dealtfel în *Jurnal*, iar mai tîrziu copleșit de o viață mașteră prin neînțelesul ei. *„Cîtă vreme un om nu și-a explicat taina universului, n-are dreptul să fie mulțumit"*, notează el într-o zi a *Jurnalului*, punîndu-și astfel un diagnostic foarte pascalian : *„...căci maladia principală a omului este curiozitatea neliniștită pentru lucrurile pe care nu le cunoaște"* *. În fața unui univers care își refuză taina, desperarea are accente existențialiste : *„Să ne amintim că această lume n-are nici un sens"* ; sau : *„Cuvîntul cel mai adevărat, cel mai exact, cel mai plin de înțeles, este cuvîntul „nimic"*. Iar altundeva : *„Mă scuz printr-un dispreț din ce în ce mai sincer pentru lucrurile serioase. Totul nu-i decît o glumă"*. Dacă frunza poate trăi, cum spune el, printr-o *„legătură care îi ajunge"*, el, în schimb, omul, se simte *nomad* într-o lume care, spus în termeni camusieni, nu-i răspunde, cum, pe vremuri, mama sa îi refuza afecțiunea. În asemenea momente de luciditate tragică, viața îi apare ca *„o fugă resemnată"*.

Sînt numeroase notațiile din *Jurnal* care aduc în primplan identitatea declarată dintre scriitor și eroul său preferat : *„Ori de cîte ori suflă vîntul în cămin, Morcoveață se gîndește la copilăria lui"*. Aceeași identificare obsedantă încheie *Jurnalul* cu patruzeci și șase de zile înainte de moarte : *„3 aprilie. Vreau să mă scol în noaptea asta. Mi-e greu. Un picior atîrnă în afara patului. Apoi, un firicel se prelinge de-a lungul piciorului. Trebuie să ajungă pînă la călcîi pentru ca să mă hotărăsc. Se va usca în așternut, ca pe vremea cînd eram Morcoveață"*.

* Cugetarea 147, cf. ed. Pléiade.

Acest *„caiet al avorturilor"*, cum își numește Jules Renard *Jurnalul* — de care uneori e încîntat : *„Citesc cîteva pagini din acest jurnal. E totuși lucrul cel mai bine făcut și mai folositor din viața mea"*, alteori se îndoiește : *„La ce bun aceste caiete ? Nimeni nu spune adevărul. Nici măcar cel care îl scrie"* —, concentrează un îndelungat efort creator fără să-i dea, totuși, satisfacția deplină a creației : *„Jurnalul acesta mă golește, și nu-i o operă, tot așa cum a face dragoste zilnic nu înseamnă iubire"*. Și pentru că cel care se spovedește nu poate face abstracție de calitatea lui de scriitor, de om politic, pentru că în conștiința sa profesională jurnalul acesta rămîne și literatură, n-are nici satisfacția deplină a confesiunii : *„Ah, ce lucruri frumoase aș scrie într-un jurnal care n-ar avea nici un cititor"*. Rămînem însă cu sentimentul că, totuși, omul a învins, scriitorul aservindu-i-se cu tot marele lui talent în realizarea unei fericite conviețuiri în paginile *Jurnalului*.

•

„Cu felinarul meu am găsit un om : eu. Îl cercetez."

Noul Diogene pornit în propria lui căutare își propune cîteva direcții ce pot îndruma o lectură mai sistematică a *Jurnalului : „Să-mi fac cinci dosare... pînă la moarte : 1, religie ; 2, politică, adică probleme sociale ; 3, morală, adică viața interioară, fericire ; 4, artă, adică literatură ; 5, tot ce pot asimila din știință"*.

Lipsit de ambiția construcțiilor teoretice care anihilează sinceritatea spontaneității impunînd rigorile demonstrației, Jules Renard se limitează deci, precum o și declară, *la examinarea cinstită a condiției sale*. Și tocmai de aici decurge valoarea de exemplaritate a acestor confesiuni, tulburătoare nu atît prin calitatea gîndirii, oricît ar fi ea de sclipitoare, cît prin aceea a unui anumit tip de spiritualitate în care vibrează o nobilă fervoare arsă de neliniști și conferindu-i omului Jules Renard un patos pascalian. Nu spunea Pascal, punînd în contrast starea de conștiință a omului cu ceea ce am numi aconștiința lumii, că cele firești la animale noi le numim vrednice de plîns, iar măreția omului este mare tocmai prin faptul că se știe vrednic de plîns, în timp ce un

copac nu se știe vrednic de plîns * ? Or, sentimentul precarității condiției umane însoțește obsedant notațiile grave ale *Jurnalului*. Îl citim printre rînduri, iar din cînd în cînd răbufnește cu o dureroasă exasperare : *„Ție nu ți-e frică ? — De ce ? — De toate"*. Rădăcina lui pornește — altă constantă pascaliană ! — din conștiința acută a morții : *„Omul, acest condamnat la moarte" ; „Omul este un animal înzestrat cu însușirea de a se gîndi cîteodată la moarte" ; „Moartea este o stare normală. Prețuim prea mult viața" ; „Poate că viața nu-i decît o maladie, filoxera planetei noastre"*. Și treptat, cu cît sfîrșitul se apropie, notațiile acestea își pierd tonul sentențios, devin teribil de personale : *„Începînd de astăzi, toate gîndurile mele au o nuanță de moarte" ; „Viața merge mai departe. Condeiul scoate un mic țipăt funebru" ; „Moartea îmi apare ca un lac întins de care mă apropii, și ale cărui conture încep să se precizeze"*.

Dacă, în general, opera lui Jules Renard îndreptățește imaginea lui cea mai publică de scriitor rînd pe rînd satiric, duios, ironic, lucid etc., *Jurnalul*, în schimb, proiectează conștiința lui tragică.

Pentru asemenea conștiință, religia devine deseori o salvare. Nu și în cazul lui Jules Renard, adversar îndîrjit al religiei atît prin convingeri însușite, cît și, probabil, prin reacția sentimentală a copilului de altădată, terorizat de o mamă habotnică și înțeles cu simpatie de un tată liber-cugetător. Pentru el, religia este *„scuza unei gîndiri leneșe"* și *„Nu există practică mai mîrșavă decît religia"*. Lui Borneau, personaj din Chitry, care spune că religia este ceva sfînt, îi răspunde în *Jurnal : „De ce acest privilegiu, această imunitate ? Un credincios este un bărbat sau o femeie care crede ce spune preotul și nu vrea să creadă ce spune Renan sau Victor Hugo. Ce-i sfînt într-asta ?... Un credincios îl creează pe Dumnezeu după chipul și asemănarea lui ; dacă-i urît, Dumnezeul lui este urît, din punct de vedere moral. De ce ar fi respectabilă urîciunea morală ? Religia unui prost nu-l pune la adăpost de disprețul nostru sau de zeflemeaua noastră"*.

* Cugetările 255 și 268, cf. ed. Pléiade.

Ar fi însă prea simplu să vedem în acest adversar al religiei un ateu, cînd el însuşi declară : *„Spuneţi că sînt ateu pentru că nu-l căutăm pe Dumnezeu în acelaşi fel ; sau, mai degrabă, voi vă închipuiţi că l-aţi găsit. Vă felicit. Eu îl mai caut. Îl voi căuta zece ani, douăzeci de ani, dacă mă va lăsa în viaţă. Mă tem că nu-l voi putea găsi ; cu toate acestea îl voi căuta, dacă există. Poate că îmi va fi recunoscător pentru efortul meu"*. Asemenea mărturisire ne face să ne gîndim cît de comod ar fi fost pentru un astfel de om un ateism tranşant şi simplificator. Şi tot ea ne obligă să facem o distincţie între ceea ce poate însemna în accepţia lui Jules Renard un om fără Dumnezeu şi un om care îl caută pe Dumnezeu. Nu pentru a face cazuistică teologică, ci pentru a delimita mai degrabă două atitudini caracterologice şi morale, presupunînd o anumită dialectică proprie lui Jules Renard, potrivit căreia prin om fără Dumnezeu s-ar înţelege o amoralitate leneşă, spre deosebire de omul care căutîndu-l pe Dumnezeu practică o permanentă autodisciplinare morală. Pentru cel care spune : *„Dumnezeu nu-i o soluţie. Cu asta nu rezolvăm nimic"*, iar dacă există *„ar fi mai bine, pentru onoarea lui, să nu existe deloc"*, Dumnezeu este o problemă etică, imanentă şi pragmatică, nicidecum metafizică. Dar pusă cu ardoarea de ascet a unui om care afirmă despre el însuşi că are *„un spirit anticlerical şi o inimă de călugăr"*, şi practicată printr-o atitudine morală activă foarte „camusiană" : *„Noi trebuie să îndreptăm nedreptăţile lui ! Noi sîntem mai mult decît nişte dumnezei"*.

Un Jules Renard moralist îşi propune să-şi clasifice însemnările în *Jurnal „sub rubricile «Binele» şi «Răul»"* ; constată că *„Moralitatea (îi) este tot atît de necesară ca şi scheletul"* ; îndeamnă : *„Să fim intoleranţi cu noi înşine"* ; se întreabă : *„Cu toate cărţile şi eforturile mele zilnice, sînt cu oare cu mult mai puţin invidios, vanitos şi rău decît ei ?"* ; constată cu amărăciune că *„Omul cel mai cinstit poate face un pic de bine şi mult rău"* şi ajunge, pe drumul său, la o convingere a stoicismului antic : *„Cum vă închipuiţi că un suflet ticălos ar putea fi nemuritor !"*

Acest amar căutător de Dumnezeu, convins că raiul nu există, vrea să-şi impună totuşi un comportament prin care să-l merite şi ştie că aceasta înseamnă un efort îndîrjit, căci

„Omul se naşte cu viciile sale ; virtuţile şi le dobîndeşte". Dar motorul acestui efort nu este credinţa, ci *„raţiunea care îngăduie omului, rău din născare, să facă totuşi fapte bune"*.

Din această dialectică, Jules Renard deduce, cu o presimţire camusiană, idealul sfinţeniei laice : *„— Da, da,* îi spune într-o zi soţia lui, *vorbeşti ca un apostol. Ai să ajungi pînă la urmă un sfînt. — De ce nu ?*, răspunde el, iar ea conchide : *— Un sfînt laic"*. Iar într-o altă notaţie, îşi adresează următoarea mustrare : *„Nu fă pe sfîntul laic. Fii modest. Dacă te crezi superior, cere iertare idealului tău. Fă bine dacă poţi, dar spune întotdeauna : Iartă-mă, chiar dacă fac bine : niciodată nu ştiu ce fac"*.

Asemenea declaraţie aduce altceva decît o dovadă de smerenie creştinească ; este o recunoaştere, şi aceasta foarte camusiană *avant la lettre*, a relativului, un refuz de a-şi impune convingerile — paradoxal la un om cu tentaţia absolutului, dar firesc graţie corectivului acceptat al raţiunii. Habotnicia morală, ca să spunem aşa, poate fi tot atît de detestabilă prin consecinţe ca şi cea propriu-zisă, schilodind fiinţa printr-un exces nociv : *„Poate că dacă ne-am perfecţiona prea mult morala, am ajunge precum copăcelul chircit pe care îl văd pe fereastra dinspre grădina mea..."*

Cum imaginează calea practică a *sfinţeniei laice* putem deduce însumînd însemnările risipite în *Jurnal*. În afara noastră, ea înseamnă o rezistenţă la presiunea cotidiană a prostiei şi a răutăţii, iar înăuntrul nostru, un examen al cărui scop este o continuă reformă interioară : *„Nu vă bizuiţi pe societate pentru a face reforme*, sună îndemnul său, *ci reformaţi-vă pe voi înşivă"*, pentru ca astfel să nu mai roşim *sub părul nostru încărunţit sau pierdut, de josnicia anumitor dorinţe pe care le-am avut şi-a căror amintire ne îngreţoşează*. Rezultatul acestei trudnice reforme interioare îl poate constata din cînd în cînd în *„Rara, scurta bucurie de-a simţi că te desăvîrşeşti un pic an de an"*, obţinută numai prin propriile sale resurse lăuntrice, printr-un efort îndîrjit al voinţei, necesar clipă de clipă spre a-şi menţine trezia morală, căci *„E mai greu să fii om cinstit opt zile decît erou un sfert de oră"*.

„Laic, precizează el, *este omul care îl caută mereu pe Dumnezeu şi nu-l găseşte niciodată."* Şi ce traduce, în defi-

nitiv, această căutare mereu neîmplinită și mereu reluată cu o obstinație de Sisif, dacă nu convingerea lăuntrică a omului Jules Renard că Dumnezeu trebuie să însemne oglinda severă a propriei sale conștiințe. Introspecția lui este lipsită de consolatorul recurs mistic al eroului dostoievskian — ca să apelăm la un termen de referință universal — și, de aceea, poziția lui în lume este mai incomodă. Dacă personajul dostoievskian își poate oferi și voluptatea căderii, tipul de moralitate renardiană, în schimb, n-o poate îngădui ; conștiința destinului imanent al omului, întreținută de luciditatea rațiunii, obligă această orgolioasă *trestie gînditoare* la o anumită limpezime, la un echilibru fără care căderea ar fi de neiertat și iremediabilă în propriii săi ochi.

Aici ar trebui să vedem resortul acelei inhibiții diagnosticate de Gide și care îi *restrînge viața*. Este vorba însă de o cauză ceva mai complexă decît *o* dorință de sinceritate ca scop în sine. Atîta vreme cît nu implică un pariu existențial, din perspectiva unor comandamente morale, al ființei cu ea însăși, sinceritatea nu-i suficientă și *se restrînge* la rîndu-i în limitele unui joc intelectual. Sinceritatea gidiană înseamnă dilatarea eului dincolo de bine și de rău, înseamnă *„Să acționezi fără a judeca dacă acțiunea este bună sau rea. Să iubești fără a te preocupa dacă este vorba de bine sau rău"* (*Les Nourritures terrestres*). Ca motor al actelor noastre, ea poate susține, în acest caz, și justifica, un hedonism confortabil care, pentru Gide, devine *fericire*. În viața *tot mai restrînsă* a lui Jules Renard, problema fericirii dispare. Deși își propune dezbatera ei într-o secțiune a *Jurnalului*, singurul răspuns pe care și-l dă este că *„Nu sîntem fericiți decît întîmplător"*. Exigențele pe care și le impune acest aspirant la sfințenie laică fac fericirea imposibilă : *„Dau impresia că duc o viață armonioasă, și n-am făcut aproape nimic din tot ce vroiam să fac"*.

Dacă Stendhal, la timpul său, putea schița o ideologie rațională a fericirii, Jules Renard nu cunoaște pe acest plan decît eșecul. Dar poate că tocmai conștiința acestui eșec compensează restrîngerea exterioară printr-o adîncire a generozității și a simțului răspunderii morale față de ceilalți.

Cît de surprinzătoare devine la un om atît de temut pentru incisivitatea agresivă a sarcasmului său concluzia mo-

ralistului : *„Mi-era frică de anumite idei : nu mă mai tem de nici una. Admit totul, cu o singură excepție : să nu facem să sufere ființa pe care o iubim, ba chiar, pur și simplu, să nu facem pe nimeni să sufere !"* Și cum se dovedește posibil ca, secondată de o sensibilitate de bună calitate, rațiunea să nu usuce resursele sufletului și să nu transforme omul într-un robot pragmatic, desăvîrșindu-i, dimpotrivă, facultatea de binefacere pînă la un fel de non-violență candid franciscană : *„Nu cer decît un lucru : să cîștig destulă pîine ca să dau și la păsărele"... „În grădină cobor ochii, să nu sperii, cînd trec, pasărea din cuib"*. Același spirit îl convinge pe vînătorul pătimaș să renunțe la vînătoare, iar scriitorului îi dictează o profesiune de credință emoționantă : *„Să faci ceva cu frica de-a nu ucide un vițel, un cîine, o pasăre, o gînganie, o floare, o legumă, o buruiană, și de-a călca pe pămînt"*.

Moralistul este și un om politic sieși credincios, care înțelege să participe la viața publică și-și asumă răspunderi : e consilier municipal la Chaumont, apoi la Chitry, și tot la Chitry este ales primar. Atașat de țărani, fără să-i idealizeze, practică un democratism lucid, visează emanciparea lor și socoate că a-i sluji pe cei săraci, împotriva celor bogați, este o îndatorire esențială. Republican convins, *„pentru că republicanul pune mare preț pe morală"*, pe Brutus îl iubește, și nu pe Cezar ; din toată viața lui Napoleon n-ar scoate o dramă de cinci minute, dar pentru descrierea satului său și-ar dori stilul lui Pascal sau al lui Saint-Simon. Această atitudine se reflectă, pe un plan ideologic, în simpatia sa pentru ideile socialismului — un socialism afectuos, văzut mai degrabă ca un curent de simpatie interumană decît ca doctrină implacabil științifică : *„Socialismul trebuie să coboare din creier pînă în inimă"*. Și, deși recunoaște că nu-i socialist practicant, e totuși convins că alături de socialiști ar fi adevărata sa viață.

•

Dacă relația omului Jules Renard cu el însuși nu-i deloc comodă, scriitorul nu este nici el de invidiat. Opera sa, atît de spontană aparent, nu trădează efortul de-a se găsi al artistului. Ni-l revelează *Jurnalul*. Căutării de sine a omului,

îi răspunde căutarea de sine a creatorului ; permanentei stări de criză a unuia îi răspunde, într-o patetică simetrie, criza permanentă a celuilalt. Secătuirea prematură pe care şi-o mărturiseşte, n-am fi avut de unde s-o aflăm, dacă n-ar fi fost *Jurnalul*. Nu numai viaţa lui se restrînge, nu numai omul se inhibă, cum remarca Gide, intuind o parte de adevăr, dar insensibil la tragismul lui, ci şi scriitorul, chinuit de sentimentul deseori consemnat al eşecului : *„Toată literatura mea înseamnă, pentru mai tîrziu, remuşcări"... „Poate că talentul meu nu va fi decît un caiet cu expresii"*. Uluit de cei care tot scriu, şi scriu, explică : *„Eu nu pot. Nu găsesc nimic, sau mai degrabă nu accept nimic din ceea ce găsesc. Da, asta este. Refuz pur şi simplu să folosesc un anumit talent care lor le ajunge"*.

Această reţinere decurge din conştiinţa unei responsabilităţi de principiu care îi revine artistului autentic, deosebindu-l de grafoman : *„Poete, nu căuta altceva. Tu ai fost adus pe lume pentru a fi conştiinţa a tot ce n-are conştiinţă"*.

Din perspectiva acestui crez, prezenţa inhibitivă a demonului insatisfacţiei este logică ; din aceeaşi perspectivă, tot logic devine ca scriitorul să i se aservească moralistului. Consecinţa este refuzul estetismului şi al gratuităţii, iar în locul artei pentru artă, o artă pentru adevăr : *„E bine să găseşti lucruri drăguţe, nimic de zis. Dar mai trebuie să fie şi adevărate"... „În fiecare clipă condeiul meu cade, pentru că îmi spun : Ceea ce scriu acum nu-i adevărat"... „Totdeauna mă opresc la marginea a ceea ce nu poate fi adevărat"*.

Tocmai căutarea aceasta obligă delimitările pe care şi le impune, el ştiind *„exact punctul unde literatura pierde fundul şi nu va mai atinge viaţa"* ; şi ştie, de asemenea — ceea ce, în treacăt fie spus, îl scoate din categoria didactic stabilită de scriitor naturalist — că *„Adevărul nu înseamnă întotdeauna arta. Arta nu înseamnă întotdeauna adevăr, dar adevărul şi arta au puncte de contact..."* Depistarea acestor puncte de contact îi absoarbe o bună parte din forţa pe care ar fi putut s-o consume scriind pur şi simplu „literatură". Or, tocmai ideea de-a scrie „literatură" îl îngrozeşte. Lui Michelet, îi reproşează că *„vrea să poetizeze prea mult natura"* ; citînd din Baudelaire, găseşte că a spune *„sufletul vinului cîntă în sticlă"* este *„un exemplu de falsă poezie*

preocupată să înlocuiască ceva care există prin ceva care nu există" ; e îngrozit că nu mai poate scrie prost, că ori de cîte ori vrea să se apuce de lucru, îl deranjează literatura ; sugrumat de stilul său, visează *„Un stil exact, precis, în relief, esenţial, care ar trezi un mort"*, *„Stilul vertical, sclipitor ca diamantul, impecabil"*, pentru că *„Natura detestă flecarii"*, iar rostul cuvintelor este să fie doar *„îmbrăcăminte, exact, pe măsură, a gîndirii"*, stilul defectuos trădînd *„o gîndire imperfectă"*. *Curăţeniei sufleteşti* care exprimă punctul său de vedere moral, îi răspunde, simetric, un punct de vedere literar, care este *curăţenia stilului*.

Cum e şi firesc, resursa acestui spirit obsedat de adevăr este viaţa nemediată de prejudecăţi teoretice : *„Viaţa a fost întotdeauna tutorele literaturii mele : cum mă depărtez, cad"*.

Foamea lui neostoită de viaţă n-are nevoie de prea mult spaţiu exterior şi nu va fi niciodată ademenită de ispita exotismului — altă modă a vremii —, ci se mulţumeşte să exploreze imediatul, cu o aplicaţie nu străină de influenţa pozitivismului contemporan. Viaţa, cu marile ei adîncimi, este în el însuşi, este în jurul său : *„Mărginit, spui dumneata ? Dar cînd privesc în mine, sînt eu, la marginea mea, e familia, şi, ce stupoare ! ceva mai departe, e vecinul, societatea, oamenii. Un pic mai departe, e orizontul, e Dumnezeu, şi nici nu m-am clintit"*. Şi-atunci, *„De ce să ne deplasăm ? De la o anumită înălţime a visului, vedem totul"*.

Cărui interlocutor îi răspundea astfel în *Jurnal* ? Poate doar sieşi. Dar ce răspuns bun la remarca citată din Gide, şi cît de frivolă apare ea considerată din acest unghi ! Ceea ce pare *restrîngere*, se vădeşte a fi *adîncire*, în sinea lui şi în infinitul mic al vieţii : *„Pentru ochiul care ştie să vadă, nu-i mare deosebire între un orizont frumos şi un horn vechi"*. De unde se dovedeşte că un vast spaţiu de gîndire interioară echivalează marile spaţii exterioare. Mai mult chiar, condiţionează perceperea lor *reală* şi *eficientă*. Pentru Jules Renard-cetăţeanul *„Patria înseamnă toate plimbările pe care le poţi face pe jos în jurul satului tău"* ; pentru scriitor, satul este *„mina (lui) de aur"* şi *„conţine aproape toată umanitatea"* ; de aici poate privi *„şi sufletul omenesc şi furnica"*. Apoi, există natura imediată, *„Mereu această natură emoţionantă şi acest mister al creaţiei"*. Generoasă, ea

oferă miracole sub cele mai umile aparenţe : *„Ah, natura ! ce frumos lucru o varză !“* O notaţie din *Jurnal* ne face să ni-l închipuim pe acest admirator fervent al naturii într-o imagine naiv înduioşătoare, vrednică de penelul lui Rousseau le Douanier : *„Şi aş avea o şapcă pe care ar fi scris cu litere de aur : Interpret al naturii“*.

Pars pro toto, satul său înseamnă lumea, şi substituirea unui termen prin celălalt nu ni se pare deloc abuzivă, mai mult chiar, îndreptăţirea ei îşi găseşte, din nou, printr-un capriciu al lecturilor paralele, o frapantă consonanţă pascaliană : *„Nu din spaţiu trebuie să-mi caut demnitatea, ci din disciplinarea gîndirii mele. (...) Prin spaţiu universul mă înţelege şi mă înghite ca pe un punct : prin gîndire, îl înţeleg eu“* *.

•

Remarcînd o anumită simetrie între problemele moralistului şi ale scriitorului, trebuie să notăm existenţa unui principiu motor unic : nevoia de unitate. Ca dat, fiinţa umană este difuză, proteică şi contradictorie. Ceea ce dă omului noblеţe şi patetism este tocmai năzuinţa organizării sale într-o unitate consecventă cu ea însăşi. Mitul lui Procust este bivalent. Cel mai la îndemînă este sensul metaforei polemice, atunci cînd patul ni se impune din afară ; dar îi putem atribui şi un simbolism mai profund, atunci cînd ne impunem noi înşine patul şi cînd el figurează idealul cu care tindem să ne identificăm, retezîndu-ne prisosul, umplînd golurile, într-un cuvînt, formîndu-ne în spiritul unei unităţi armonioase. Există în fiecare om şi prisos şi insuficienţă, şi dorinţă de risipire şi nevoie de întregire, şi Jules Renard simţea acest lucru cu o acuitate ce explică zvîrcolirea lui continuă în căutarea unităţii : *„Aş vrea*, jinduieşte el, *să fiu omul unui singur vis“*.

Cazul lui Jules Renard ne aduce, şi el, o elocventă exemplificare a binomului : clasic-romantic : *„Am*, spune el, *vocaţia sublimului şi nu iubesc decît adevărul“*. Or, în principiu, sublimul este aspiraţie romantică, în timp ce dorinţa de adevăr implică rigoare raţională şi nevoie de ordine, esenţial clasice. Conflictul pe care îl naşte convieţuirea acestor două atitudini, demonstrabil în primul rînd pe planul căutării unei unităţi morale, se prelungeşte firesc pe acela al creaţiei artistice. *Jurnalul* îl ilustrează. Texte juxtapuse ar propune un dialog instructiv.

* Cugetarea 265, cf. ed. Pléiade.

Pentru un Jules Renard romantic, *„Opera trebuie să se nască şi să crească întocmai ca un copac. În aer nu există reguli, linii nevăzute pe care crengile să se aşeze exact : copacul iese întreg din sămînţa care îl conţine, şi se dezvoltă în aer liber, în toată libertatea. Grădinarul este cel care desenează planurile, căile ce trebuie urmate, şi îl strică“*. Anticlasicul se amuză cînd constată că sînt unii care *„vor să urmeze nişte reguli, căci în viaţă nu există decît excepţionalul“*. *„Arta*, după el, *înseamnă neobişnuitul“* iar *„Adevărul nu se află decît în imaginaţie“*, e subiectiv aşadar ; cel obiectiv *„dezamăgeşte întotdeauna“* şi de aceea şi *„Avem la îndemînă arta pentru a-l falsifica“*. În consecinţă, opera nu trebuie să fie construcţie a raţiunii ci *„o criză, aproape o revoluţie“*.

Romanticului subiectiv, clasicul îi răspunde ghidat de raţiunea care pune *„ordine în gînduri alese“* şi este, prin aceasta, în mod obligatoriu, obiectiv : *„Romantismul înseamnă să faci dobitoacele să vorbească şi să le faci să spună ce vrei tu. Realismul înseamnă a te supune naturii lor care este necuvîntătoare“*.

El, clasicul, care îşi regularizează viaţa prin raţiune : *„Să visezi, să visezi nebuneşte, şi să nu laşi să se vadă nimic“*, îşi declară deschis *„groaza de originalitate“* ; constată : *„Sînt momente cînd viaţa abuzează ; arta trebuie să se păzească de orice exagerare“*, şi de aceea îşi impune alegerea din viaţă doar a *faptelor semnificative*, proclamînd *„Superioritatea unei flori asupra unui buchet“* ; se îndeamnă : *„Ca să vedem, trebuie să scoatem în primul rînd tot rococoul pe care îl*

avem în ochi ; n-ar vrea ca lacrimile care i se scurg pînă în vîrful peniței să se amestece cu cerneala, ș.a.m.d.

Numind „clasici" pe oamenii *„care nu făceau din literatură o meserie"*, își declară scîrba față de *meseria literară, față de viața falsificată conform regulii scrise, de adevărul revăzut pentru cititor"*. Idealul spre care tinde este o narație pură de anticipație foarte modernă : *„Poetul nu trebuie doar să viseze ci să și observe. Sînt convins că în felul acesta poezia se va înnoi (...) Cine ar crede că vechea mitologie ne mai tiranizează și astăzi ! La ce bun să cînți că arborele este locuit de fauni ? Este locuit de el însuși. Arborele trăiește : iată ce trebuie să credem..."* Un paradox tipic renardian exprimă aceeași nevoie de obiectivitate pe tonul ironic surîzător : *„Buffon descrie animalele ca să le facă plăcere oamenilor. Eu aș vrea să fiu pe placul animalelor înseși. Aș vrea, dacă ar putea citi micile mele* Povestiri după natură, *să le văd surîzînd"*.

Propunînd *observația* în locul *invenției*, atacul său cel mai virulent se îndreaptă împotriva imaginației, expresia cea mai pură a subiectivismului. Și aici, scriitorul își găsește un aliat în moralistul pentru care *eul este vrednic de ură*. Și ce înseamnă imaginație, dacă nu eul dilatat fără control ! O notație din *Jurnal* precizează poziția precumpănitoare a scriitorului de aspirație clasică : *„— Dumneata, n-ai imaginație"*, i se spune, sau își spune. *„— Ba da ! dar refuz s-o am"*, sună răspunsul. Pentru că *„Imaginația te rătăcește"*, și *„În toate cele este o corupătoare odioasă"*. Și iată că resentimentul acesta declarat aduce, din nou, acea vibrație pascaliană pe care am perceput-o deseori în confesiunile lui Jules Renard. Nu spunea solitarul de la Port-Royal că imaginația este o putere trufașă, dușmană a rațiunii, îndemnînd omul spre eroare și minciună *.

Din nevoia de adevăr și de unitate care caracterizează atitudinea clasicului, Jules Renard își sacrifică deliberat imaginația : *„Groaza de minciună mi-a ucis imaginația"*, spune el, iar altundeva : *„Realitatea a ucis în mine imaginația, care*

* Cugetarea 104, cf. ed. Pléiade : *„Imagination (...) cette maîtresse d'erreur et de fausseté (...) Cette superbe puissance, ennemie de la raison..."*

era o cucoană frumoasă și bogată. Cealaltă e atît de săracă, încît voi fi obligat să trudesc pentru pîinea cea de toate zilele". Dar este o ucidere pe care o încuviințează, acceptîndu-și astfel restrîngerea, cu cele două consecințe posibile : acces la esențele limpezite ale clasicismului, sau risc de-a se pierde fie în insignifianță, fie în tăcere. Devorat de incertitudini, din acest risc, scriitorul își asumă tot mai mult tăcerea. Mărturia *Jurnalului* impune judecarea operei din această perspectivă, deschisă fiecărui cititor în parte, în funcție de discernămîntul și de intuițiile sale. Aceleași incertitudini adîncesc progresiv conștiința tragică a omului. O consecință posibilă putea fi restrîngerea în mizantropie. Dar cea pe care o alege omul Jules Renard este, dimpotrivă, adîncirea solidarității sale cu cei cu care își împarte condiția. În ultimul discurs oficial adresat tinerilor, el îi îndeamnă : *...„În fața mizeriilor omenești, nu vă astupați urechile, cutremurîndu-vă, ci mai degrabă plecați-vă asupra lor, întindeți mîini într-ajutor, adunați în barca voastră epave omenești, dacă vreți să nu se scufunde din vina egoismului și-a orgoliului vostru..."*

De ce n-am citi în aceste cuvinte concluzia triumfătoare a frămîntărilor din *Jurnal* ?

Între relativ și absolut

Într-una din însemnările sale din epoca de fixare a *Ciumei*, Albert Camus nota: *„Medicina și religia: amîndouă sînt niște meserii și par să se concilieze. Dar astăzi, cînd totul e limpede, înțelegem că sînt ireconciliabile — și că trebuie să alegem între relativ și absolut"* (*Caiete*). Întreaga dezbatere pe care ne-o propune creația camusiană se constituie pe opțiunea declarată în favoarea relativului. Dar această opțiune, argumentată pas cu pas de-a lungul întregii sale vieți, nu-i lipsită de momente dramatice de impas și incertitudine, și tocmai atunci cînd s-ar fi putut întrezări concluzia, ultima sa operă capitală, *Căderea*, distruge brutal întregul edificiu, readucînd totul la un punct zero. În pofida celor care văd în această reîntoarcere la zero un eșec al relativului și, eventual, o deschidere spre religie, sîntem înclinați să deducem din aparența acestui eșec o consecvență a lui Camus cu el însuși, căci ideea unei concluzii definitive, a unei soluții panaceu, ar intra în contradicție cu însăși esența gîndirii sale, ducînd, în mod fatal, la dogmatizarea ei. Or, de la bun început trebuie precizat că gîndirea lui Camus constituie un sistem individual, și nimic nu-i este mai străin decît veleitatea unei ideologii colectivizante. Ce drum ar fi urmat în continuare, dacă moartea nu l-ar fi răpus în plină maturitate creatoare, e greu de afirmat fără riscul unor speculații gratuite, care, îngăduind toate ipotezele, le anulează pe toate,

atunci cînd detectăm resorturile intime ale omului Camus și ale operei sale. Ne place să ni-l închipuim ca pe un nou Sisif — iarăși, și pentru a cîta oară? — la poalele fatidicului munte, gata să-și reia bolovanul pentru a prelungi astfel, într-o patetică echivalență pămînteană, destinul necruțător al veșnicei reînceperi la care fusese osîndit în mitologie mult prea iscusitul fiu al lui Eol. Cu atît mai mult cu cît identificarea cu propriul său erou teoretic ne îndreptățește să nu mai căutăm concluzii definitive și soluții, și, în ciuda absenței lor, sau, mai exact, tocmai din acest motiv, să respingem teza operei neîncheiate, socotind, dimpotrivă, că e vorba de o operă dusă pînă la ultima ei consecvență logică, adică pînă la punctul de la care poate fi reluată, la un alt nivel, și îmbogățită cu experiențe mai profunde, pe o spirală ce nu cunoaște sfîrșitul și în care putem vedea simbolul unei tragice condiții umane, mereu nevoită să pună în ecuații noi probleme eterne. Pentru că nu ne putem închipui imaginea unui Camus istovit de febra căutărilor, pocăit în fața Religiei sau a Istoriei și instalat, în sfîrșit, confortabil, în absolutul lor iluzoriu. Răspunsul la un interviu acordat în 1955 ne întărește în această convingere: *„În orice caz, pot să vă spun că orice scriitor se repetă în același timp cît progresează, că evoluția unei gîndiri nu parcurge o linie dreaptă, fie că este sau nu ascendentă, ci urmînd un fel de spirală în care gîndirea trece din nou pe vechi drumuri, fără să înceteze a le surplomba."* Așa se explică mărturisirea făcută cu un an înainte, în prefața pentru o nouă ediție din *Fața și Reversul*: *„Iată de ce, după douăzeci de ani de muncă și creație, continui să trăiesc cu ideea că opera mea nu-i nici măcar începută"*. Esența spiritualității camusiene, care-i o stare de permanentă fervoare ce nu poate accepta confortul gîndirii satisfăcute, justifică acest sentiment. Împrumutînd o fericită formulare de principiu a lui Eugen Ionescu, opera lui se împlinește într-o *„arhitectură de interogări"*, iar *„întrebările ridicate sînt ale lui, dar cum fiecare dintre noi este în același timp toți ceilalți, interogările sale sînt interogările tuturor"*.

Refuzul absolutului și opțiunea în favoarea relativului se ilustrează în etapele unui itinerar extrem de anevoios și foarte nuanțat, căci a exclude ideea de absolut în cazul unui om pentru care perfecțiunea și puritatea sînt necesități consub-

stanţiale implică dureroase sfîşieri. Chiar dacă între absolutul care poate fi metafizic — Dumnezeu — sau imanent — istoria divinizată şi acceptarea totală a determinismului — el alege relativul, acest relativ comportă exigenţe etice atît de mari, încît ele tind, oricît de paradoxal s-ar părea, să-l absolutizeze. De aici obsesia sfinţeniei şi conceptul camusian al *sfinţeniei laice.*

Dialogul permanent dintre creator şi propria sa creaţie, căci omul şi opera se întîlnesc într-o indestructibilă unitate, reconstituie o înaintare torturantă pe drumul spinos al adevărului, iar *Caietele* reprezintă un document de prim ordin pentru o mai profundă înţelegere a lui Camus.

•

Culegerea de eseuri *Faţa şi Reversul* (începută în 1935) şi povestirea *Căderea* (1956) sînt, cronologic, cele două extreme între care se situează întreaga creaţie camusiană, căci *Exilul şi Împărăţia*, deşi apărut în 1957, cuprinde povestiri concepute cu cîţiva ani înainte, iar *Căderea* făcea parte iniţial din această culegere. Faptul că a fost detaşată din volum şi foarte migălos elaborată dovedeşte tocmai semnificaţia importantă pe care i-o acorda scriitorul.

Aşa cum apare în ansamblu, opera lui Camus nu-i lipsită de aparenţe contradictorii, dar, la analiză, toate contradicţiile se integrează într-o unitate de fond pe care se edifică ansamblul unei construcţii bine ordonate prin logica sa internă, şi în care fiece articulaţie îşi află necesitatea. O afirmaţie de principiu desprinsă din *Mitul lui Sisif* devine, în acest caz, un argument pe care ni-l oferă însuşi scriitorul: *„Operele pot părea fără legătură între ele. Într-o anumită măsură, sînt contradictorii. Dar considerate în raport cu acel tot pe care îl alcătuiesc, vedem cum ele se articulează în funcţie de-o anumită ordine. Moartea le dă astfel sensul definitiv.“*

Urmărind firele mai intime ale sistemului camusian, cele pe care ni le propun *Caietele*, vom constata că de la bun început totul e cuprins în germene şi aşteaptă momentul ecloziunii — de la euforia dionisiacă a nunţii sale cu frumuseţea şi bucuriile lumii la impasul amar al luciditaţii cu-

prinse de vîrtejele căderii, de la spaima de moarte la pasiunea vieţii, de la sentimentul singurătăţii şi al exilului la eroismul participării şi al solidarităţii, de la obsesia adevărului la voinţa de indiferenţă. *„Căci fiecare artist*, mărturiseşte el în prefaţa amintită, *păstrează astfel în adîncul său un izvor unic ce alimentează de-a lungul vieţii sale ceea ce este el şi ceea ce spune“*. Titlul unuia dintre primele eseuri, *Între da şi nu*, dobîndeşte astfel valoare de simbol. Numai din dialogul dintre da şi nu poate să iasă la iveală un adevăr, care, oricum, nu se află niciodată în excesele extremelor. Şi încă o dată, se cuvine să subliniem conexiunea directă dintre om şi operă, menirea operei fiind aceea de-a servi omul, de a-l revela sieşi, în substanţa lui, şi, în acelaşi timp, de-a face inteligibilă lumea în care se manifestă, decorul: *„N-ar fi trebuit să scriu; dacă lumea ar fi inteligibilă, arta n-ar exista — dar dacă mi s-ar părea că lumea are o semnificaţie, n-aş mai scrie“* (*Caiete*).

Gîndirea lui Camus are un caracter pragmatic, subordonîndu-se în ultimă instanţă eticului şi dobîndind astfel suprema ei funcţie, aceea de a servi în imediat. Aşa se explică refuzul său de-a se considera filosof: *„Nu sînt filosof. Nu cred destul în raţiune pentru a crede într-un sistem. Ceea ce mă interesează este să ştiu cum trebuie să mă comport. Şi mai exact, cum poţi să te comporţi cînd nu crezi nici în Dumnezeu, nici în raţiune“*. El este în primul rînd un moralist care vrea să-şi întemeieze atitudinea pe o interpretare proprie a condiţiei umane, o interpretare deloc speculativă, ci corelată dialectic cu experienţa existenţei. Iar un moralist, aşa cum îl defineşte el într-o manieră frapant stendhaliană, este *„un om care are pasiunea inimii omeneşti“* (*Introduction aux „Maximes“ de Chamfort*). Şi ceea ce distanţează moralistul de filosoful pîndit de primejdia de-a se închide într-o concepţie impermeabilă preschimbîndu-se treptat într-o lume paralelă şi la care încearcă, eventual, asemenea lui Procust, s-o adapteze pe cea existentă, este o gîndire deschisă, care primeşte lumea permanent, ştiind că ea constituie o entitate independentă, cu o logică proprie. Numai înţelegerea acestei logici proprii ar putea duce ulterior la un acord între aspiraţiile fiinţei şi lume. *„Vreau*, spune el, *să fiu tot ce face din mine viaţa şi nu să fac din viaţa mea o experienţă. Eu însumi*

sînt experiența și viața mă modelează și mă călăuzește" (*Caiete*). De aici o permanentă mobilitate în propria sa viață deoarece „*O gîndire profundă se află în continuă devenire, îmbrățișează experiența unei vieți întregi și se modelează după ea*" (*Mitul lui Sisif*). Creația, la rîndul ei, urmărește etapele acestei deveniri, sistematizează experiența dobîndită și nu demonstrează apriori : „*Romanul cu teză, opera care vrea să dovedească, cea mai vrednică de dispreț dintre toate, este cea care cel mai deseori se inspiră dintr-o gîndire satisfăcută... Creatorii de acest fel sînt filosofi rușinați. Cei despre care vorbesc și pe care îi imaginez sînt, dimpotrivă, gînditori lucizi... ei înalță imaginile operelor lor ca pe niște simboluri evidente ale unei gîndiri limitate, muritoare și revoltate*" (*Mitul lui Sisif*). Iar asemenea opere întemeiate pe o gîndire lucidă vor configura în cele din urmă destinul celui care le-a creat.

În aspirația lui Camus, destinul acesta trebuie să se împlinească în mult rîvnita unitate a omului cu lumea, o unitate pe care n-o tutelează nici divinitatea, nici determinismul istoric, nici ipoteza unui posibil compromis între ele și care își caută acordurile într-o zonă ideală și nedeterminată. Pentru că Albert Camus e prea lucid ca să construiască utopii și, e poate momentul s-o spunem, tocmai această rezistență în fața utopiei determină, paradoxal, eșecul său în optica fundamental utopistă a teoreticienilor cu concluzii și soluții definitive. Unica evaziune pe care i-o îngăduie luciditatea este evocarea simpatetică a Greciei antice, țară de elecțiune, singurul loc în care s-ar putea fixa spațiul ideal al sufletului său însetat de armonii : „*Lumea în care mă simt cel mai bine este mitul grecesc*". Și nu Grecia lui Platon, ci a presocraticilor este aceea „*la care trebuie să ne întoarcem mereu*". E o nostalgie mărturisită în repetate rînduri, cum, bunăoară, în acest fragment de interviu apărut în 1939 în *Alger Républicain* : „*Adevărul e că a te naște într-o țară păgînă în timpuri creștine e un destin foarte greu. Acesta-i cazul meu. Mă simt mai aproape de valorile lumii antice decît de cele creștine*". Nu trebuie să citim în această nostalgie o viziune îndulcită și idilică a Greciei. Ca om din sud, Camus știe că soarele ei are și o față neagră, dar nici atunci abandonată de frumusețe. Prin frumusețe, chiar și tragedia afirmă unitatea

omului cu lumea, și totul se desfășoară sub semnul măsurii personificată în trăsăturile zeiței Nemesis. În timp ce creștinismul introduce valori excesive și surghiunește nevoia omenească de frumusețe. Dominînd-o, înăbușind-o adeseori, urîtul și sordidul capătă drept de cetate.

Problematica lui Camus, consolidată pe o profundă cultură filosofică ce cuprinde deopotrivă în aria ei gîndirea antichității, metafizica neoplatonică, filosofia morală a lui Pascal, pe Nietzsche (de la care va prelua refuzul moralei tradiționale și aspirația, prin autodepășire, la o nouă scară de valori), filosofia existențialistă (Kierkegaard, Heidegger, Husserl, Jaspers, Șestov), pe Scheler ș.a., se integrează în climatul specific al epocii noastre. Această cultură ar constitui fondul livresc al gîndirii sale, întregit practic cu o participare activă la evenimentele sociale și politice. În contextul literaturii franceze, opera lui se împlinește sub semnul unor afinități și influențe care se impun adeseori ca termeni de referință. Gide, prin fervoarea și voința sa de sinceritate, fusese un reactiv important, ca și pentru mulți alți scriitori care purced, direct sau indirect, de la el, dar senzualismul lui intelectualizat, conferindu-i ceva din profilul unui libertin din secolul al XVII-lea, nu poate satisface exigențele unui pasional precum Camus. În cazul lui Gide, morala se subordonează esteticului și rolul ei este în ultimă instanță acela de-a concilia toate antinomiile într-o diversitate armonios compusă. „*Aș vrea să căsătoresc cerul și infernul... să reduc antagonismele, și în opozițiile cele mai nimicitoare și mai ucigașe nu accept să văd de cele mai multe ori decît neînțelegeri*". (*Jurnal*) El aspiră la un echilibru realizat din îmbinarea idealului grecesc cu cel creștin, incompatibile în fond. Cît de departe este moartea împăcată a lui Teseu, ultimul său erou, de masca grimasantă a lui Clamance, ultimul erou al lui Camus ! Rămîne însă lecția de perfecțiune scriitoricească a lui Gide, un „*maestru al clasicismului modern*", cum îl numește Camus, și această lecție va fi bine asimilată.

Aproape, pînă la anumite limite, îi este Montherlant, lucidul călător hăituit de demonii săi interiori, veșnic neliniștit în aspirația de a se acorda cu dorințele sale, prea egocentrice însă în efortul de a se construi excluzînd toate contingențele, refuzînd mizantropic solidaritatea, deși, la ana-

liză, această atitudine se vădește a fi deghizamentul unui spirit ultragiat în nevoia sa de idealitate. Mai înrudit, și cel de care Camus s-a apropiat poate cel mai mult, este Malraux, dacă n-ar fi fost decît comuna lor preocupare *„de-a transforma în conștiință cea mai vastă experiență posibilă"*, ca să folosim cuvintele unuia dintre eroii *Speranței*. La Malraux, însă, putem vorbi de-o evoluție și de-o creștere, fiecare operă marcînd etapele unei transformări. Linia sa este dreaptă și nu cunoaște revenirile paralele ale spiralei. Prin capacitatea sa de-a adera la Istorie, el subordonează omul Istoriei, îl realizează prin Istorie într-un destin colectiv. Gîndirea lui ascendentă evită impasurile, încununată, în ultima ei etapă, de absolutul pe care îl conferă artei, acordîndu-i funcția de *„antidestin"* care *„prin tremurul unei mîini senile se răzbună pe lumea strivitoare și derizorie și-i impune astfel nemurirea"*.

Dar omul căruia Camus îi va rămîne cel mai îndatorat este mentorul și profesorul său de filosofie, scriitorul și eseistul Jean Grenier. De la acest *„înger al grădinii"* Camus a învățat *„igiena indiferenței împotriva exceselor plăcerii sau ale angajării"*. Din literatura universală, preferințele sale merg la Melville, de la care preia dealtfel schema *Ciumei*, și la marii ruși Dostoievski și Tolstoi. De Kafka, în schimb, îl îndepărtează fantasticul acestuia și totala sa desperare.

•

Întreaga gîndire camusiană se întemeiază pe conceptul de absurd. Noțiunea în sine nu-i nouă și este frecvent vehiculată de filosofia existențialistă. Dar conștiința absurdului există la Dostoievski, există la Melville și la Kafka, apare și la marii săi contemporani. *„După procesul acela*, spune eroul lui Malraux din *Les Conquérants*, *impresia de absurd pe care mi-o dădea ordinea socială a început să se extindă încet încet în aproape tot ce este omenesc"*. Iar Montherlant va exclama la rîndul său: *„Îmbrățișez absurdul, o suflete al meu"*. Camus e însă gînditorul care i-a creat un statut propriu, conferindu-i funcția de metodă, așa precum, altădată, Descartes, îndoielii. El rezultă din *evidență*, și e cazul să facem distincția necesară, pe care însuși Camus o notează, între o filosofie de evidență și una de preferință: *„Cu alte cuvinte putem ajunge la o filosofie ce repugnă spiritului și*

inimii, dar se impune. Astfel, filosofia mea de evidență este absurdul. Dar asta nu mă împiedică să am (sau mai exact să cunosc) o filosofie de preferință. Ex.: un echilibru just între spirit și lume, armonie, plenitudine etc... Un gînditor fericit își urmează înclinarea — un gînditor exilat este cel care și-o refuză de dragul adevărului — cu regret dar și cu hotărîre" (*Caiete*).

Absurdul este evidența în numele căruia Camus acceptă, la nevoie, exilul și refuză, printr-un efort neîncetat al voinței, să-și urmeze înclinarea care, la limită, putea fi chiar imobilitatea sau cinismul. O recunoaște el însuși: *„Pentru a crea trebuie să-mi impun un efort continuu. Tendința mea este de-a mă rostogoli în imobilitate. Cea mai profundă înclinare a mea, cea mai sigură este tăcerea și gestul cotidian. Mi-au trebuit ani de încăpățînare pentru a scăpa de divertismentul, de fascinația mașinalului. Dar știu că numai acest efort mă ține pe picioare și că în clipa cînd aș înceta să cred în el m-aș rostogoli în prăpastie"* (*Caiete*). Și mai departe: *„Cea mai constantă tentație a mea, aceea împotriva căreia am dus o luptă istovitoare și neîncetată: cinismul"* (*Caiete*).

Ce este absurdul așa cum îl fundamentează Camus în *Mitul lui Sisif*? Un divorț. Dintre *„om și viața sa"*, dintre actor și decor, dintre ființă și lume. El *„se naște din acea confruntare dintre apelul omenesc și tăcerea irațională a lumii"*. Dar nici omul, nici lumea nu sînt absurde, fiecare constituind o entitate rezonabilă în sine. Spunem: o mare furioasă, stihii nemiloase, un soare blajin etc., umanizînd astfel lumea în raport cu logica noastră, cînd lumea are o logică a ei, în care noi nu jucăm nici un rol, și ajungem, neputînd concepe indiferența lumii, la sentimentul fals al unui univers ostil sau complice. Evidențele noastre astfel construite devin divertismente și eludează totul într-un sistem de iluzii mai mult sau mai puțin confortabile. Aceeași neînțelegere se poate extinde și pe planul relațiilor dintre ființe cînd atribuim celuilalt sistemul nostru de referințe, uitînd că fiecare în raport cu sine este un univers constituit și unic, ceea ce face cu neputință comunicarea. Absurdul decurge astfel din confruntarea și coexistența, inevitabile, dintre ființă și lume, confruntare și coexistență ce nu abolesc entitatea independentă a fiecărui termen în parte. A constata absurdul

și a trăi mai departe fundamentînd existența pe acceptarea lui este cu neputință. Problema ce se pune este eliminarea sa, iar prima soluție logică e sinuciderea. În acest sens, un exemplu de logică absurdă este acela al lui Kirilov, eroul *Demonilor* lui Dostoievski : *„Mă voi omorî*, declară el, *pentru a-mi afirma nesupunerea, noua și teribila mea libertate"*. Dar Kirilov, personaj nietzscheean, o va face din orgoliu, pentru a-și afirma dumnezeirea, și în gestul său vedem mai degrabă nevoia unei metafizici egolatre decît ceea ce îl vrea el : un îndemn exemplar adresat omenirii pentru ca ea să-și regăsească identitatea divină. Camus nu poate accepta metafizica nici măcar atunci cînd se ascunde într-o argumentare laică. Este prea solidar cu ființele, cu această lume și cu valorile ei, care există, pe care el însuși le afirmă *„Ce-ar însemna (ce înseamnă) nemurirea pentru mine? Să trăiesc pînă la dispariția ultimului om de pe pămînt. Nimic mai mult."* (*Caiete*). Sinuciderea, pentru el, rămîne așadar o soluție pur teoretică. Acceptînd absurdul ca evidență, înțelege să-l depășească : *„Dacă ne sinucidem absurdul e negat. Dacă nu ne sinucidem, absurdul se revelează prin folosire, care îl neagă. Asta nu înseamnă că absurdul nu există. Asta înseamnă că absurdul este realmente lipsit de logică. Iată de ce nu putem realmente trăi din el"* (*Caiete*). A ieși din absurd înseamnă a-și împlini sau a căuta măcar drumul care duce la preferința sa : unitatea — o unitate la care aspiră cu toată puterea ființei sale — *„într-o gîndire eliberată de speranța metafizică"*.

Absurdul, primul moment esențial al gîndirii lui Camus, este restrîns, precum spuneam, la funcția de metodă : *„Cînd analizam sentimentul absurdului în* Mitul lui Sisif, *eram în căutarea unei metode și nu a unei doctrine. Practicam îndoiala metodică. Căutam să fac acea tabula rasa de la care pornind putem începe să construim. Dacă admitem că nimic n-are sens, atunci trebuie să ajungem la concluzia absurdității lumii. Dar oare nimic n-are sens? Niciodată n-am gîndit că s-ar putea rămîne pe această poziție."* O notație din *Caiete* poate servi drept concluzie semnificativă : *„A pune problema lumii absurde înseamnă a ne întreba : «Vom accepta oare deznădejdea fără să facem ceva?» Presupun că nici un om onest nu poate răspunde da."*

Absurdului, ca punct de pornire și metodă, îi revine așadar menirea de-a stabili într-o perspectivă limpede, curățată de idei preluate, relația dintre om și lume, poziția omului în lume. El este prima etapă a unei luciditați *„dusă pînă la extaz"* cum și-o dorește Camus, un extaz laic dacă putem spune așa, adică o stare de receptare permanentă și acută a realului, care este, implicit, un refuz al absolutului printr-un efort de înțelegere ce exclude cu repetată insistență divinitatea și determinismul Istoriei, în scopul *„definirii unei morale împotriva raționalismului intelectual și al iraționalismului divin"* (*Caiete*).

În primul caz, acela al excluderii divinității, Camus prelungește ideea unuia dintre cei mai înverșunați ucigași de Dumnezeu, Nietzsche, idee pe care o regăsim și în personajul dostoievskian Kirilov. După el, Dumnezeu nu-i posibil decît în imanență, prin îndumnezeirea omului : *„Noi trebuie să-l creăm pe Dumnezeu. Căci nu avem decît un singur mijloc de a-l crea pe Dumnezeu, acela de-a deveni noi înșine Dumnezeu"* (*Caiete*).

La Nietzsche însă, îndumnezeirea omului introduce necesitatea forței și-a opresiunii, ea fiind prerogativa elitei totalitariste a supraoamenilor. Refuzîndu-și el însuși un destin privilegiat, declarînd în intimitatea *Caietelor* sale că nu este și nu se vrea geniu fiindu-i și așa foarte greu să fie doar un om normal, Camus este preocupat de ceea ce numește el valorile medii : *„De fapt sînt un om mediu + o exigență. Valorile pe care aș simți nevoia să le apăr sînt valori medii"* (*Caiete*). Cu alte cuvinte, prietenia, iubirea, generozitatea, solidaritatea, lumea și copacii, bucuria simplă de-a trăi, toate acele valori care statornicindu-se pe un dialog al omului la nivelul omului susțin complicitatea interumană ce face viața posibilă în afara exceselor virtuții pure. Trebuie să vedem în preocuparea mărturisită pentru aceste valori și un ecou al gîndirii unuia dintre filosofii antichității pe care l-a frecventat cu o afinitate plină de simpatie, și anume Marc-Aureliu ? Poate că da, cînd ne gîndim la principiul limitativ al *„lucrurilor de mijloc"* pe care îl invocă morala utilitară a împăratului stoic — cele situate între suveranul bine și suveranul rău, și din cultivarea cărora decurge îndemnul moderator : *„Caută să nu ajungi un Cezar, să nu te lași îmbibat ;*

căci așa se întîmplă. Rămîi simplu, bun, grav, natural, prieten al dreptății, pios, binevoitor, amical, hotărît să acționezi precum se cuvine", (*Cugetări*, VI, 30). Iar aceste valori medii nu privesc doar o castă, fie socială fie intelectuală, ci umanitatea, omul în întregime, în care crede. Desprindem din același interviu din care am mai citat : „*Am o înclinare foarte puternică pentru ființe. Nu port nici un dispreț speciei omenești*". Și dintr-o însemnare pentru un interviu acordat în 1952 : „*Niciodată n-am fost pesimist în ceea ce privește omul. Sînt în ceea ce privește condiția sa*". Cît de mult își consideră Camus propria existență sub semnul acestor valori medii reiese din insistentele sale mărturisiri, uneori cu accente patetice, trădînd amărăciunea deceptiilor și prevestind într-un fel confesiunea lui Clamance din *Căderea*, adică o reapropiere de punctul zero, de locul din care Sisif va trebui să-și reia neiertătoarea povară : „*Singurul efort, restul fiindu-mi dat, și din plin (exceptînd averea, care mi-e indiferentă) : să trăiesc o viață de om normal. Nu vroiam să fiu un om al abisurilor. Acest efort n-a slujit la nimic. Încet, încet, în loc să reușesc din ce în ce mai bine în tentativa mea, văd cum se apropie abisul*" (*Caiete*).

Refuzul determinismului istoric, la rîndul său, vădește distanța critică pe care a înțeles s-o păstreze în fața propriei sale epoci, a epocii noastre, atît de cutremurată de excese care degradează adeseori tragismul ei în mîrșăvie : „*Dacă epoca n-ar fi decît tragică. Dar este mîrșavă. Iată de ce trebuie pusă sub acuzare și iertată*" (*Caiete*).

Constatarea acestei mîrșăvii, care silește omul să fie ori victimă ori călău, sau, printr-o diabolică dialectică, și una și alta, care a izgonit onestitatea și a îngropat inocența sub milioane de cadavre, nu generează totuși defetismul, ci, dimpotrivă, concentrează toată capacitatea de rezistență, toată forța voinței : „*Să nu cedez : asta e totul. Să nu consimt, să nu trădez... Să refuz cu îndîrjire orice judecată colectivă. Să aduc inocența în mijlocul aspectului „comentar" al oricărei societăți*" (*Caiete*). Iată îndemnurile pe care și le adresează pentru a nu dezarma și-a nu accepta deznădejdea, căci deznădejdea „*e un sentiment și nu o stare... și sentimentul trebuie să lase locul unei viziuni clare asupra lumii*" (*Caiete*). Morala sa virilă poate accepta deznădejdea filosofică, aceea

care pornește de la examinarea generală a sensului vieții, dar nu aceea datorată unor forme particulare. „*Este adevărat*, îi declara el lui Roblès în 1948, *că oamenii din generația mea au văzut prea multe lucruri pentru a-și imagina că lumea de astăzi poate păstra o înfățișare de bibliothèque rose ! Ei știu că există închisori și dimineți de execuție ; ei știu că uneori inocența este asasinată și că se întîmplă ca minciuna să triumfe ! Dar asta nu înseamnă deznădejde ! Adevărata deznădejde e oarbă ! Adevărata deznădejde e cea care încuviințează ura, violența și omorul. Niciodată n-am încuviințat această deznădejde*".

•

O însemnare din *Caiete* (decembrie 1942) marchează direcția în care se va dezvolta gîndirea lui Camus pornind de la premisa absurdului : „*Dezvoltarea absurdului : 1) dacă grija fundamentală este nevoia de onestitate ; 2) dacă lumea (sau Dumnezeu) n-o pot satisface. Omul este acela care trebuie să-și fabrice o unitate, fie despărțindu-se de lume, fie în interiorul lumii. Astfel se restituie o morală și-o asceză ce rămîn a fi precizate.*"

Absurdul ca metodă și experiență necesară impune în mod dialectic depășirea lui spre noi orizonturi de afirmare a ființei. Cum o spune însuși Camus, el nu-i nici limită, nici culme, ci o cale deschisă revoltei care va genera permanent tensiunea creatoare. Revolta este etapa următoare a sistemului său și conceptul ei începe să se precizeze paralel cu statuarea teoretică a aceluiași de absurd. „*Niciodată n-am gîndit că s-ar putea rămîne pe această poziție. Încă pe vremea cînd scriam* Mitul *meditam la eseul despre revoltă pe care îl voi scrie mai tîrziu și în care voi încerca, după descrierea diverselor aspecte ale sentimentului Absurdului, pe aceea a diverselor atitudini ale* Omului revoltat (*este titlul cărții pe care o închei*). *Și-apoi există evenimentele noi care vin să îmbogățească sau să corecteze bagajul nostru de observații, necontenitele lecții ale vieții pe care urmează să le conciliem cu cele ale experienței anterioare. Tocmai asta am încercat să fac... bineînțeles întotdeauna fără să fiu în posesia vreunui adevăr*" (Interviul din 1951).

Recunoscînd că nu deţine un adevăr, Camus n-o face dintr-o falsă modestie, ci exprimă, încă o dată, acea profundă onestitate care caracterizează atît omul cît şi creatorul. El are oroarea afirmaţiilor categorice, căci istoria i-a demonstrat consecinţele funeste plătite cu sînge în numele tuturor deţinătorilor de adevăruri absolute. Ca şi absurdul, revolta nu este nici ea scop, ci o cale ce nu trebuie să scuze mijloacele, pentru că mijloacele, atunci cînd pun în cumpănă valoarea individuală a omului, nu pot scuza nici un scop, oricît s-ar proclama noblețea lui. Prea adesea s-a dovedit că machiavelismul este filosofia comodă a setei de putere şi prea aproape sînt realităţile crude ale istoriei. Ceea ce ne oferă în primul rînd Camus este analiza conceptului de revoltă, ţinta acestei căi fiind aceea de-a *„ajuta la descoperirea unor noţiuni capabile să dea existenţei un sens relativ, deşi tot ameninţat"* (Interviul din 1951). Revolta are aşadar o menire precisă şi limitată ca expresie a unui protest activ al omului împotriva condiţiei sale. Şi dacă *„fiecare revoltă este nostalgie a inocenţei şi chemare a fiinţei"*, scopul revoltei va fi acela de-a redeschide perspectiva inocenţei şi de-a scoate omul din înstrăinarea sa, oferindu-i totodată o conduită. *„Ce înseamnă un om revoltat?* se întreba Camus în *Remarque sur la révolte*, nucleul din 1945 al eseului *L'Homme révolté*. *El este în primul rînd un om care spune nu. Dar dacă refuză, el nu renunţă: este de asemenea un om care spune da... Într-un cuvînt, el nu afirmă existenţa unei frontiere... Ci afirmă că este în el ceva care merită să fie luat în considerare"*. Ceea ce nu porneşte din egoism, pentru că există şi revolta împotriva fericirii, a gloriei, a excesului de bunuri, împotriva ta însuţi. Revoltatul nu-i neapărat un oprimat; el poate fi şi un spectator al oprimării. Pe plan individual, revolta este corectivul necesar aplicat propriilor noastre stări excesive; pe plan social, ea afirmă solidaritatea cu ceilalţi, acea *complicitate* care duce la comunicarea dintre fiinţe, căci în revoltă, *„omul se depăşeşte în aproapele său"*. Două sînt etapele revoltei: întîi cea metafizică prin care *„un om se ridică împotriva condiţiei sale şi a creaţiei în întregime"*. Ea este în esenţă contestarea divinităţii, o contestare în care argumentarea propriu-zisă justifică aposteriori o execuţie deja săvîr-

şită, căci *„din clipa cînd omul îl supune pe Dumnezeu unei judecăţi morale, îl ucide în el însuşi (L'Homme révolté)*. Consecinţa inevitabilă este alegerea, în locul Dumnezeului ucis, a Istoriei. Următoarea etapă a revoltei este cea istorică. Intrarea omului în Istorie este rezultatul revoltei sale metafizice şi, totodată, un progres: situarea destinului uman în imanenţă. Dar acest proces nu exclude în continuare revolta. Se impune aici diferenţierea pe care o face Camus între revoltă şi revoluţie. Prima *„este doar o mărturie fără coerenţă"*, *„mişcarea ce duce de la experienţa individuală la idee"*, în timp ce *„revoluţia începe, dimpotrivă, pornind de la idee"*. Dacă prima e un protest care *„nu angajează nici sisteme, nici raţiuni"*, cea de-a doua reprezintă *„o tentativă de-a modela actul pe-o idee, de-a modela lumea într-un cadru teoretic"* (*L'Homme révolté*). Revolta se menţine şi în acest cadru, ca un corectiv necesar din momentul în care ideea este sacralizată, devine dogmă şi încearcă la rîndul ei să susţină iluzia unei unităţi inexistente şi să adapteze lumea reală în dispreţul valorilor umane. O eficacitate pur birocratică ascunde în acest caz simpla voinţă de dominare, iar comunicarea devine imposibilă. Milioanele de victime ale fascismului de toate tipurile aduc tragica lor mărturie. Crematoriile şi lagărele de concentrare au confirmat sinistra profeţie a *„despotismului nelimitat"* susţinut în numele revoluţiei de personajul Şigaliov din *Demonii* lui Dostoievki. Potrivit acestui sistem, nouă zecimi din omenire trebuie depersonalizate şi transformate în turmă pentru a redobîndi astfel, prin regenerări succesive, inocenţa primitivă. Deci, în condiţia istoriei, spiritul de revoltă trebuie să apere omenirea de primejdia turmei; el dobîndeşte funcţia unei supape de siguranţă. Teoretizînd revolta, Camus opune cu consecvenţă acelaşi refuz absolutului, în orice accepţie posibilă, de astă dată într-un sistem care depăşeşte o atitudine individuală, întrucît îşi caută argumentele în evoluţia istorică a gîndirii europene şi sintetizează, din unghiul său de vedere, aspectele semnificative.

În esenţă, omul revoltat *„este omul aruncat în afara sacralului şi preocupat să revendice o ordine omenească în care toate răspunsurile să fie omeneşti"*. (*Remarque sur la Révolté*, 1946). Revolta trebuie să depăşească negarea nihi-

listului (în sensul noţional şi nu istoric), care ar fi prima şi cea mai comodă soluţie a omului absurd din momentul în care refuză sinuciderea. Dar nihilismul nu poate decît să lărgească absurdul şi reprezintă, în ultimă instanţă, o dublă laşitate. Laşitate în faţa soluţiei celei mai logice pentru un nihilist şi anume sinuciderea, şi laşitate în faţa efortului de voinţă şi onestitate pe care le implică orice construcţie menită să modifice relaţia omului cu propria sa condiţie, inacceptabilă. Singura soluţie a nihilismului devenit un mod de absolutizare şi sacralizare a negaţiei este distrugerea. Nihilistul refuză gîndirea satisfăcută, e adevărat, dar nu poate pune nimic în loc şi unica lui fericire posibilă este fericirea negativă a lui Caligula, fericirea dispreţului universal, a sîngelui şi a urei, voluptatea asasinului nepedepsit aspirînd în singurătate la *„marele vid în care inima se linişteşte"*. Omul revoltat, aşa cum îl vede Camus, este un constructiv, căci negarea sa e restrictivă şi raţională. Într-un articol nedatat, cu titlul *Défense de l'homme révolté*, răspunzînd atacurilor îndreptate împotriva eseului său, el precizează: *„Această carte, care porneşte de la o imposibilitate, expune în felul ei un soi de luptă pentru echilibrarea imposibilului, căutarea unei valori elementare, voinţa de-a trăi şi de-a ajuta trăirea, fără a refuza ceva realităţii. Putem extrage oare din însăşi negaţia şi din revolta pe care o presupune ea o regulă de viaţă? Putem oare, fără să recurgem la principii absolute să scăpăm unei logici a distrugerii şi să regăsim o promisiune de fecunditate şi de mîndrie la nivelul omului umilit? La zece ani după descoperirea de care am vorbit, am simţit că am dreptul să răspund da, cu condiţia să arăt că acest da nu trebuia să se separe niciodată de refuzul originar şi că el presupune o luptă necontenită împotriva mistificărilor pe care ni le propuneau propriile noastre slăbiciuni şi dogmatismele celorlalţi"*. Acest refuz originar al omului este *„refuzul de a fi tratat ca obiect şi de-a fi redus la simpla istorie. Ea* (revolta *n.n.*) *este afirmarea unei naturi comune tuturor oamenilor, care scapă lumii puterii. Istoria, desigur, este una din limitele omului; în acest sens revoluţionarul are dreptate. Dar în revolta sa omul pune la rîndu-i o limită istoriei"* (*L'Homme révolté*).

•

Între constatarea absurdului şi spiritul de revoltă care implică o contestare a absurdului, se înscrie, în egală măsură, existenţa şi creaţia lui Camus. Refuzînd resemnarea în absurd, omul îşi construieşte o existenţă eroică în care fiece act atestă o atitudine revoltată. Ciuma devine simbolul primejdiilor care pîndesc fiinţa înlăuntrul şi în afara ei. Ea poate semnifica cinism sau imobilitate, şi, deopotrivă, inechitate socială, oprimare. Pe plan individual, rezistenţa se dobîndeşte printr-o *„conştiinţă atentă a existenţei"*, iar pe plan social prin solidaritate angajată în apărarea unor valori umane. Şi ambele planuri se conjugă şi se unifică. Puterea unei voinţe *„ce nu trebuie să slăbească niciodată"* menţine rezistenţa la infectare. Biografia lui Camus este îndeobşte cunoscută. De la efortul patetic de-a rezista împotriva maladiei care îl mina, la activitatea sa din timpul războiului în mişcarea de rezistenţă şi, ulterior, generoasele sale atitudini la orice ameninţare îndreptată împotriva valorilor umane, Camus s-a dovedit consecvent cu modul său de a gîndi. Scriitorul prelungeşte atitudinea omului. Justificarea adevăratei opere de artă constă pentru el în faptul că ea *„ajută sinceritatea şi întăreşte complicitatea dintre oameni"* (*Caiete*). Artistul este un angajat. Menirea lui este să zugrăvească pasiunile timpului său, păstrînd însă acea luciditate necesară servirii integrale a omului. De aici refuzul tezismului şi al dependenţelor limitate. *„Creaţia artistică*, afirmă el, *departe de-a ne depărta de drama epocii noastre, este unul dintre mijloacele care ni s-au dat pentru a ne apropia de ea"* (Interviu, 1951).

Concepţia sa urmăreşte să unifice planul estetic cu cel etic printr-o distanţare absolut necesară pe care scriitorul tezist, dominat de pasiunea care îl acţionează, n-o poate avea — distanţare întemeiată pe considerarea artei ca valoare autonomă ce *„se ţine prin ea însăşi în picioare şi nimic altceva nu poate face acest lucru"* (*Caiete*). Şi chiar dacă afirmă o utilitate în imediat, scopul ei vizează, mai departe, acea eternă nevoie a omului de frumuseţe, *„pîinea inimii sale"*.

Idealul său estetic este echilibrul stilului clasic, înţelegînd prin clasicism stăpînirea pasiunilor şi delimitarea lor într-o

formă, în opoziţie cu intemperanţa romantică în permanentă revărsare, lipsită de *„îndărătnicia"* pe care o pretinde un ideal de simplitate şi desăvîrşire apolinică. Stilul clasic se supune, răspunde unor exigenţe riguroase de construcţie în care inteligenţa creatoare îşi stăpîneşte reacţiile. El presupune o intenţionalitate a inteligenţei bine controlată de *„un principiu de economie şi de pasionată monotonie"*, care dozează partea de creaţie şi cea mecanică. Forţele obscure ale sufletului care alimentează în primul rînd opera de artă trebuie *„canalizate, împrejmuite cu diguri"*. Se ajunge astfel la un echilibru între experienţa creatorului şi ceea ce spune el. Echilibrul e *„Bun cînd opera reprezintă o parte tăiată din experienţă. Fals cînd opera de artă oferă întreaga sa experienţă împrejmuită de o zonă de literatură"* (*Caiete*).

Clasicismul devine ca atare demonstrarea caracterului profund uman al operei de artă şi convinge că ea este *„un lucru omenesc, niciodată destul de omenesc, iar creatorul se poate lipsi de o dictare transcendentă"* (*L'Intelligence et L'Échafaud*, 1943). Ea nu se naşte din *„străfulgerările inspiraţiei, ci dintr-o fidelitate cotidiană"* (*Id.*). De unde se deduce, şi pe planul concepţiei artistice, acelaşi refuz al transcendenţei. Arta devine *„o revanşă, un mod de-a birui o soartă dificilă impunîndu-i o formă. Învăţăm din ea matematica destinului, ceea ce înseamnă un mijloc de-a ne elibera de el"*. (*Id.*)

Forma pe care o preferă Camus este mitul, nesocotindu-se romancier *„ci mai degrabă un artist care creează mituri pe măsura pasiunii şi-a angoasei sale"* (*Caiete*). Substanţa acestor mituri nu este invenţia, ci realitatea. Adeseori, Camus îşi mărturisea lipsa de imaginaţie şi incapacitatea de-a crea altfel decît pornind de la experienţe trăite. După el *„Creatorul de mituri ţine de geniu doar în măsura în care le înscrie în densitatea realităţii şi nu în nourii fugitivi ai imaginaţiei"* (*H. Melville*, 1952). Este motivul rezervei sale faţă de Kafka.

•

Nu ne propunem în continuare o analiză a operei lui Camus, ci fixarea mai degrabă a unor repere în sensul ideii pe care se ordonează această exegeză, după ce am fixat struc-

tura ei ideatică, aşa cum o teoretizează Camus în *Mitul lui Sisif* şi în *Omul revoltat*.

După *Faţa şi Reversul*, *Nunta* (1936—1937) este cîntecul pasionat al unui suflet păgîn îndrăgostit de bucuriile pămîntului. O beatitudine dionisiacă vibrează în aceste proze pline de poezie care datează din vremea cînd Camus mai credea în fericirea inocenţei. Îi recunoaştem aici datoria către Nietzsche, dar mult umanizată de influenţa lui Jean Grenier, de la care preia o direcţie morală pe măsura omului. *Les Iles* şi *Inspirations méditérranéennes*, aceste două cărţi ale profesorului său de filosofie, se prelungesc insistent în memoria tînărului Camus. Marele succes şi popularitatea i-o asigură însă, cîţiva ani mai tîrziu, *Străinul*, apărut în acelaşi timp cu *Mitul lui Sisif* (1942). Încă din 1938, *Caietele* păstrează referinţe la acest roman. Meursault, eroul său, *„un om fără conştiinţă aparentă"*, exprimă, în acelaşi timp, amîndouă conceptele camusiene : absurdul şi revolta. Conflictul său cu societatea rezultă din imposibilitatea de-a i se adapta, de unde şi înstrăinarea. Foarte bine adaptat la natură, prin capacitatea sa vitală, el nu poate accepta conduita pe care i-o impune existenţa socială. Credincios propriilor sale sentimente, dar refractar la convenienţe, personajul are ceva din Huronul lui Voltaire, sălbatecul transplantat în condiţia socială a Franţei din secolul al XVIII-lea. Refuzul lui Meursault e dublu. În primul rînd în faţa unor *„rituri"* sociale la care nu poate adera organic. Un singur retuş la depoziţia sa la proces l-ar fi salvat. Prin intermediul avocatului apărării, societatea îi cerea de fapt o simplă concesie şi nicidecum o pocăinţă care să modifice fondul simţămintelor sale. Dar criminalul prin hazard preferă să rămînă credincios adevărului şi onestităţii sale funciare. Justiţia nu va mai sancţiona, în fond, crima lui, ci faptul că *„nu joacă jocul"*, că refuză minciuna convenţională, ceea ce reprezintă pentru societate o ameninţare. Şi imorală în acest caz este societatea şi nu criminalul. Cerîndu-i-se să exprime în faţa instanţei un regret formal, el mărturiseşte că regretă mai mult plictiselile în care a intrat. Al doilea refuz este în faţa metafizicii. Cînd preotul care îl vizitează în celula sa de condamnat la moarte îi spune *„...sînt convins că ţi s-a întîmplat să-ţi doreşti o altă viaţă"*,

el îi strigă : „*O viață în care aș putea să-mi amintesc de cea de aici*". Relativul existenței terestre îi este suficient.

După cum spune Camus, în cazul lui Meursault e vorba de „*un adevăr încă negativ, adevărul de-a fi și de-a simți, dar fără de care propria ta cucerire și aceea a lumii nu va fi niciodată cu putință*". (*Prefață la ediția americană*). Oricum, profilul său ne îndreptățește să vedem în el, deja, o eboșă a acelei sfințenii laice la care aspiră însuși scriitorul : „*Ce cuget eu mai presus de mine însumi și simt fără să pot defini ? Un fel de înaintare anevoioasă — un eroism fără Dumnezeu — omul în sfîrșit pur. Toate virtuțile omenești, inclusiv singurătatea față de Dumnezeu... Această operă va număra tot atîtea forme cîte etape pe drumul unei desăvîrșiri lipsite de răsplată.* Străinul *este punctul zero. Id.* Mitul. Ciuma *este un progres, nu de la zero la infinit, ci spre o complexitate mai profundă ce rămîne de definit. Ultimul punct va fi sfîntul, dar el va avea valoarea sa aritmetică — putînd fi măsurată ca și omul*" (Caiete).

Precum se știe, *Ciuma* (1947) este o cronică alegorică a anilor de ocupație nazistă. Intenția este aceea de-a pune omul în fața unor situații limită, în fața suferinței inexorabile, a singurătății și a morții. Flagelul este antinomul vieții, adică a celei mai profunde vocații omenești, și afirmarea lui aruncă totul într-un absurd mult lărgit față de acela din *Străinul*, căci e vorba de destinul colectiv al omului considerat din multiple unghiuri. Prin august 1942, Camus nota în *Caiete* : „*Străinul descrie goliciunea omului în fața absurdului.* Ciuma, *echivalența profundă a punctelor de vedere individuale în fața aceluiași absurd...*" Astfel, urmărim în *Ciuma* afirmarea convergentă a multiplelor puncte de vedere individuale, acțiunea unei morale revoltate împotriva flagelului. Rieux, Tarrou, Rambert, Grand exemplifică răspunsurile pe care oamenii, pe măsura puterii lor relative, le dau absurdului, pentru a depune astfel mărturie „*că există în oameni mai multe lucruri vrednice de admirație decît de dispreț*" și că „*în ciuda sfîșierilor personale, toți oamenii care, neputînd să fie sfinți și refuzînd să admită flagelele, se străduiesc totuși să fie niște medici*". Refuzul celor care acționează împotriva lui este adresat atît lui Dumnezeu prin alegerea medicinei, cît și Istoriei, căci rezistența împotriva flagelului și capacitatea de a-i supraviețui înseamnă posibilitatea de a limita Istoria. Implicit, problema lor este problema pe care și-o pune explicit Tarrou : „*Poți fi sfînt fără Dumnezeu, iată singura problemă concretă pe care o cunosc astăzi*". În realitatea istorică imediată, eficiența acestei atitudini se exemplifică prin înfrîngerea celeilalte ciume, cea adevărată : ocupația. Prezența a două personaje complet opuse : un răufăcător — Cottard — și un preot — Paneloux — consolidează semnificația de parabolă a acestei „*cronici*" prin faptul că și unul și altul, în ciuda opoziției atît de radicale dintre ei, se întîlnesc într-o atitudine comună : acceptarea ciumei. Pentru cel dintîi, care, aluziv, reprezintă, după părerea noastră, punctul de vedere al Istoriei, ea este complicea vinovăției sale, iar pentru cel de al doilea, printr-o contradicție paradoxală, aceeași ciumă devine expresia divinității care sancționează vinovății omenești. Astfel, Istorie și Dumnezeu ajung să se întîlnească într-o comună antiumanitate.

Ieșirea, în cele din urmă, din exilul ciumei marchează, ca să folosim chiar cuvintele lui Camus dintr-o scrisoare către Roland Barthes (1955) „*trecerea de la o atitudine de revoltă solitară la recunoașterea unei comunități la ale cărei lupte trebuie să participăm*". Absurdul e depășit, o depășire de scurtă durată, e drept, pentru că microbul nu a murit ; dar care se va prelungi prin acceptarea luptelor viitoare împotriva lui.

Odată cu *Căderea*, Camus intră din nou în contradicție. De astă dată, absurdul nu reiese din confruntarea omului cu societatea, cu Dumnezeu sau cu Istoria, ci cu el însuși. Din această confruntare rezultă conștiința unei vinovății. O avea și Meursault cînd constata, surprinzător, că „*Oricum, întotdeauna sîntem puțin vinovați*". Nu o vinovăție preluată care ar putea face din Camus un creștin nemărturisit. Păcatul omului nu este originar. O spune chiar Clamance : „*Dumnezeu nu-i necesar pentru a crea culpabilitatea...*" El înseamnă încălcarea unui cod etic omenesc, pe care, în general, Camus nu-l formulează explicit sub forma unui tratat, dar care există difuz în întreaga sa operă și înseamnă sinceritate, onestitate, tandrețe, generozitate, solidaritate, într-un cuvînt toate acele valori medii ale moralei uzuale și care dau vieții sensul ei omenesc și imediat. Le practică în primul rînd în propria

sa existenţă : „*Ca toată lumea, am încercat de bine de rău să-mi corectez caracterul cu ajutorul moralei*“ (Prefaţă la *Faţa şi Reversul*). Dar aceste virtuţi trebuie afirmate la valoarea lor maximă pentru a se ajunge la sfinţenia laică. Desăvîrşirea morală a omului în lumea lui omenească e singura formă de absolut pe care poate s-o conceapă Camus. Un absolut accesibil : „*Omul nu-i nimic de la sine. Nu-i decît o şansă infinită. Dar este responsabilul infinit al acestei şanse. De la sine, omul e înclinat să se dilueze. Dar e destul ca voinţa lui, conştiinţa, spiritul de aventură să învingă şi această şansă începe să crească... Fiecare dintre noi are datoria să cultive în el însuşi maxima şansă de om, virtutea lui definitivă* (*Caiete*).

Această sfinţenie laică ce trebuie să încununeze existenţa morală a unui om nu este nicăieri formulată explicit tocmai pentru faptul că lui Camus îi repugnă formulările absolute şi susceptibile de dogmatizare. O deducem aşa cum ne-o sugerează fondul întregii sale opere, ca şi însemnările de ordin strict personal. Ea este iubirea căreia în ultimă analiză morala i se aserveşte pentru ca s-o împlinească : „*Nu morala, ci împlinirea. Şi nu există altă împlinire decît aceea a iubirii, adică a renunţării de sine şi a morţii în faţa lumii. Să mergi pînă la capăt. Să dispari. Să te topeşti în iubire. Nu eu voi mai crea atunci, ci puterea iubirii. Să te pierzi. Să te dezmembrezi. Să te nimiceşti în împlinirea şi pasiunea adevărului*“ (*Caiete*). Şi nu întîmplător iubirea şi adevărul se asociază, pentru că adevărul deschide drumul iubirii, evită neînţelegerea, antinatura, surzenia, exact motorii dramei cu titlul semnificativ *Neînţelegerea*. El face posibil dialogul şi comunicarea printr-o morală a sincerităţii. Adresîndu-i-se lui Louis Guilloux, în 1945, Camus scria „*Toată nefericirea oamenilor porneşte din faptul că ei nu folosesc un limbaj simplu*“. Şi în prefaţa pentru *Neînţelegerea*, un text nedatat şi descoperit în arhivele scriitorului : „*Dacă omul vrea să fie recunoscut, el trebuie să spună cu simplitate cine este. Dacă tace sau dacă minte, va muri singur, şi totul în jurul său e sortit nefericirii. Dacă spune, dimpotrivă, adevărul, tot va muri, desigur, dar după ce îi va fi ajutat pe ceilalţi şi pe sine însuşi să trăiască*“.

Printr-o dialectică ineluctabilă, adevărul îşi anexează posibilitatea de-a se afirma, adică libertatea, cu implicaţii care iau în discuţie atît omul cît şi creatorul : „*Nefiind creştin, trebuie să merg pînă la capăt. Dar a merge pînă la capăt înseamnă a alege istoria în mod absolut, şi odată cu ea uciderea omului, dacă uciderea omului este necesară. Altminteri nu sînt decît un martor. Iată întrebarea : pot fi doar martor ? Cu alte cuvinte : am dreptul să fiu doar artist ? Nu pot crede. Dacă nu aleg trebuie aşadar să tac şi să accept să fiu sclav. Dacă aleg în acelaşi timp împotriva lui Dumnezeu şi împotriva istoriei, sînt martorul libertăţii pure al cărei destin în sînul istoriei este condamnarea la moarte*“ (*Caiete*). Dilema se rezolvă însă în favoarea libertăţii : „*În cele din urmă aleg libertatea întrucît, chiar dacă justiţia nu se realizează, libertatea apără puterea de protest împotriva nedreptăţii şi salvează comunicarea. Justiţia într-o lume tăcută, justiţia celor mulţi distruge complicitatea, neagă revolta şi restituie consimţămîntul, dar de astă dată sub forma sa cea mai josnică*“ (*Id.*).

Poate că în această concepţie îşi are originea reproşul pe care i-l aduc unii lui Camus tratîndu-l drept un utopist. Într-adevăr, morala sa rămîne o morală strict individuală. Societatea poate, ar trebui să ajute omul în împlinirea lui, şi nu să-l oblige prin mijloace birocratice, el avînd astfel libertatea alegerii, deci a afirmării acelui ceva din sinea lui care „*merită să fie luat în considerare*“. Or, în pasiunile colective ale secolului nostru, există primejdia ignorării omului ca unitate de-sine-stătătoare. El riscă să se piardă într-o masă nediferenţiată care poate fi denumită în mod demagogic umanitate, dar în care nu mai este luat în considerare decît ca argument pur teoretic.

Pentru moment — revenind la momentul *Căderii* — potrivit exigenţelor pe care şi le-a impus, experienţa maturităţii îl convinge însă că drumul pe care şi-l propune e mult mai anevoios. „*Am încercat din răsputeri, cunoscîndu-mi slăbiciunile, să fiu un om moral. Morala ucide*“ — mărturiseşte el amar în *Caiete*. Iar într-o altă însemnare : „*Existenţa sfîrşeşte întotdeauna prin a fi o faptă urîtă*“.

Clamance, ciudatul judecător penitent, va da cea mai desăvîrşită expresie artistică acestei amărăciuni, acestui eşec

ce impune, fatalmente, o nouă perspectivă. Visase să fie un om complet, *„care să se facă respectat atît în persoana cît și în meseria sa"*. Dar existența pe care și-o propusese n-a putut eluda conștiința nemărturisită a vinovăției. La bază e o crimă inocentă, dar totuși o crimă. Din pură comoditate, el n-a sărit în ajutorul unei femei care se aruncase în apă și al cărei strigăt îi va răsuna mereu în adîncul conștiinței. Spre deosebire de Meursault, care refuză *„să joace jocul"*, Clamance îl acceptă. Întreaga sa existență se va constitui pe acel principiu al *ideilor mixte* formulat de Dostoievski în *Idiotul*. E vorba de mistificarea unor valori negative sub aparențele virtuții. Jocul lui Clamance pare o reușită în care el însuși crede pînă în momentul cînd conștiința refuză mistificarea. Cumplita lui spovedanie, amintind sarcasmul aprig al *Însemnărilor din subterană* ale lui Dostoievski, e atît de abil construită, încît îl implică și pe cel căruia i se adresează și pe noi înșine, devine propria noastră spovedanie. Este scopul pe care Camus și-l propusese dealtminteri, după cum reiese din titlul la care se gîndise inițial : *Un erou al timpului nostru.*

Și totuși, în ciuda păcatelor sale, Clamance nu-i un cinic. Îl salvează tocmai acest conflict mărturisit în el însuși, soldat printr-o reîntoarcere la punctul zero. În ultimă analiză, el oferă exemplul cel mai radical de refuz al gîndirii satisfăcute printr-o spovedanie care atestă un puternic fond etic, dacă nu chiar virtualitatea sfințeniei. Altminteri, Clamance ar fi putut alege tăcerea indiferenței. Și este vorba de o spovedanie laică, debitată pe un ton de ironie socratică în sensul de căutare dramatică și în mod constructiv neliniștită. Asistăm astfel la laicizarea, în formă și în fond, a unui ritual din recuzita sacralului. Ea nu se adresează transcendenței, ci ia drept martor omul, iar tonul și cadrul în care se desfășoară sînt cu totul lipsite de orice pompă sau semnificație sacră. Clamance nu cere iertarea divină, ci înțelegerea și, subsecvent, iertarea celuilalt, a semenului, pe care, în același timp însă, îl obligă la aceeași situare, impunîndu-i, implicit, acea supremă sinceritate care îl obsedează pe Camus : *„Cum să fii iertat vreodată dacă minți, de vreme ce celălalt nu știe că este ceva de iertat. Trebuie să spui așadar adevărul măcar o dată înainte de-a muri sau să accepți să mori fără să fii iertat. Ce moarte mai solitară totuși decît moartea celui care dispare închis în minciunile și crimele sale"* (*Caiete*).

Amsterdamul cețos și rece, atît de terestru cu caldarîmurile sale umede și prăvăliile pline cu scrumbii și bijuterii, înghesuit între case și ape în vecinătatea mării care fumegă asemenea unui cazan de rufe puse la fiert, cu locuitorii săi mișunînd pe străzi și preocupați să-și numere gologanii, dar purtînd în adîncul intim al ființei lor visul insulelor aurite *„unde oamenii mor nebuni și fericiți"* dobîndește valoarea simbolică a unui cadru existențial în care se integrează întreaga umanitate. Cum scriitorul a respins ipotezele celor care vedeau în *Căderea* o deschidere spre religie, atunci cînd declara că nimic nu-i autorizează să facă asemenea afirmații, singura presupunere îngăduită este aceea că după *Căderea*, îmbogățit cu evenimentele noi pe care viața le-a introdus în existența sa, el și-ar fi reluat problematica de la alt orizont. Am fi ajuns oare să desprindem, în sfîrșit, o soluție practică, un fel de rețetă care să se poată *„birocratiza"* și aplica întocmai ca un vaccin ? Hotărît nu, pentru că aceasta înseamnă negarea posibilității de-a alege a omului și a tuturor virtuților sale individuale, condamnarea la un destin termitier. Cînd în fond n-ar fi fost vorba de altceva decît de același exemplu de moralitate exigentă, întărit cu argumentele noi ale aceleiași consecvențe inflexibile.

„*Leviatanul*“ lui Julien Green

Evocînd într-una din scrierile sale autobiografice * momente din copilărie, Julien Green consemnează pasiunea cu care desena *„personaje goale, bărbaţi şi femei, pe care un călău le gonea din urmă cu lovituri de bici...“* *„Mi se pare*, continuă el, *că mă aruncam pe de-a întregul în desenele mele, şi, prin efectul unui soi de halucinaţii, deveneam eu însumi ceea ce desenam, cu o bucurie sălbatică ce mă făcea să-mi muşc limba.“* Această amintire şi comentariul care o însoţeşte este o cheie pentru întreaga sa creaţie. Imaginea metaforică a operei se întregeşte cu precizarea implicării creatorului, căci între om şi operă relaţia este atît de intimă încît nu numai că nu poate fi ignorată, ci determină sensul exegezei. În ciuda personajelor care trăiesc în paginile sale, literatura lui Julien Green nu este o literatură de observaţie obiectiv-realistă, ci proiecţia unei conştiinţe omeneşti aflate într-o permanentă luptă interioară — o luptă cu profunde semnificaţii morale, ce reia eternul conflict între bine şi rău, nuanţat, desigur, de reacţiile unei sensibilităţi intelectuale moderne, cum şi de convingerile proprii unui scriitor profund credincios. Pentru că, alături de Bernanos, Mauriac, Jouhandeau — în Franţa — Julien Green se numără printre reprezentanţii marcanţi ai romanului creştin, roman care *„după*

* *Partir avant le jour*, 1963.

trei secole de neputinţă şi prostie, redevine între 1927 şi 1940 un roman al timpului său, anunţat cu 80 de ani în urmă de Dostoievski. Arta sa este atunci o artă romanescă nouă, care transformă psihologia obişnuită, creează un «tragic» propriu romanului creştin, şi deschide o nouă dimensiune în sensibilitatea romanescă.“ *

Integrarea sa în curentul unei epoci comportă însă particularităţi care îl singularizează şi îl izolează oarecum. Nu vom afla în opera lui nici atitudinea militantă, aristocratic-cavalerească a unui Bernanos, nici intenţia de critică socială întemeiată pe o constatare balzaciană a realităţii, ca în cazul lui Mauriac, sau moralizantă — în sensul elevat — în cazul lui Marcel Jouhandeau.

Privind tehnica sa, trebuie să notăm, deasemeni o trăsătură care îl distinge. Neinteresat de inovaţii, Julien Green foloseşte formele tradiţionale ale romanului, ceea ce, la un prim contact, îi dă un aer oarecum vetust. Originalitatea şi modernitatea lui se dezvăluie însă treptat, din conţinutul operelor, fapt care îl clasează dealtfel printre promotorii romanului numit al condiţiei umane, rezervîndu-i totodată un loc important în rîndul marilor scriitori contemporani.

Identificîndu-se cu însăşi substanţa operei sale, Julien Green participă direct, intim, autobiografic (în sensul spiritual), fără detaşare obiectivă, la dramele eroilor săi. În existenţa acestora simţim reflexele unei existenţe „arhetip“, care-i aceea a creatorului însuşi. Scriitorul devine astfel propriul său erou multiplicat în ipostazele posibile ale personalităţii sale ; eroii reprezintă figuraţia unui univers individual : al scriitorului ; misiunea lor este să ilustreze fiinţa sa interioară. Repetatele, insistentele notaţii din *Jurnalul* ce însoţeşte şi întregeşte creaţia sa romanescă, argumentează fără echivoc posibil consonanţa dintre om şi operă. *„Cine ar bănui, de exemplu*, notează el în 1933, *că de fiecare dată cînd descriu în romanele mele un om nehotărît şi sfîşiat, cu mine însumi mă răfuiesc ?... Anumite pagini din operele mele sînt o punere sub acuzare a propriei mele fiinţe.“* Un interval de două decenii nu modifică această relaţie. În legătură cu piesa *„L'Ennemi“* (Duşmanul), 1954, Green afirmă : *„Această*

* R. M. Albérès, *Histoire du Roman Moderne*, Albin Michel, 1963.

piesă este experienţa unei mari părţi din viaţa mea şi mă aflu într-însa pe de-a-ntregul, dar asta-i adevărat în tot ce scriu eu." (*15 august 1953*). Şi, cîteva zile mai tîrziu : „*Trebuie să-mi scriu romanele şi piesele pentru a descoperi ceea ce se petrece în mine*" (*24 august*). Dintr-altă notaţie, desprindem : „*Un roman pe care-l începi, aventura ce-o reprezintă această nouă experienţă a lumii exterioare ; această călătorie în noi înşine de asemeni*" (*29 martie 1957*). Mărturisiri asemănătoare apar şi în romane, puse pe seama unor personaje menite, în mod evident, să exprime propriile sale gînduri. Jeanne, romanciera din *Varouna* (1940), notează în jurnalul (!) ei : „*Să scrii un roman, ce aventură ! El* (romancierul *n.n.*) (*povesteşte propria sa istorie şi-şi joacă lui însuşi farsa obiectivităţii, dovedindu-se ori foarte novice, ori foarte prost, căci niciodată nu izbutim să ieşim din noi înşine.*"

Juxtapunerea notaţiilor de ordin personal din *Jurnalul* lui Green la replicile, atitudinile, gîndurile eroilor săi fictivi aduce la rîndul ei o abundentă argumentare.

•

„*Marele meu păcat va fi fost acela de-a nu fi vrut să accept condiţia umană*", notează Julien Green în *Jurnal* (*16 februarie 1949*).

Pe acest refuz se întemeiază întreaga sa creaţie ; el îi determină viziunea, constituie mobilul tuturor conflictelor, orientează reacţiile eroilor săi şi-l încorporează pe el însuşi în acea mare familie de scriitori contemporani anunţaţi de gîndirea lui Kierkegaard, Berdiaef, Unamuno, Şestov, şi pentru care existenţa este o experienţă esenţialmente tragică.

Între scriitor şi lume există un divorţ declarat şi sentimentul tragic al operei sale rezultă din acest divorţ. Realitatea lumii şi realitatea propriei noastre fiinţe sînt termenii unui antagonism ireductibil. Conştiinţa acestui antagonism se transmite de la un roman la altul, ca o temă reluată în variaţiuni multiple, neschimbată în esenţă : „*Mă regăsesc în prezenţa aceloraşi probleme care mă zbuciumau la vîrsta de opt ani. Valul se umflă, se rostogoleşte şi se sparge iar pe prundişul ţărmului, în acelaşi loc*" (*29 ianuarie 1939*). Iar cu doisprezece ani mai tîrziu : „*Mă plictiseşte faptul că*

mă învîrtesc în cerc, chiar dacă cercul se lărgeşte" (*1 ianuarie 1951*).

Pe acest sentiment tragic al existenţei se organizează toate motivele operei lui Julien Green, printr-o dialectică firească ce le înlănţuie între ele în raporturi de cauzalitate reciprocă.

Romanul *Léviathan* (1929) reprezintă una dintre creaţiile de bază ale scriitorului şi ilustrează motivele specific greeniene, pe care vom încerca să le enunţăm prin referiri la ansamblul operei romaneşti şi autobiografice.

Clasificîndu-i pe eroii lui Green, Gaëtan Picon * îi împarte în două grupuri distincte şi opuse : „*sufletele moarte*" şi „*sufletele vii*". O exemplificare ne oferă chiar romanul cu un titlu atît de semnificativ, simbolic pentru viziunea lui Green, *Léviathan* : pe de o parte doamna Londe, domnul Grosgeorge, toţi clienţii restaurantului Londe — structuri comune, îndeplinind funcţia unor catalizatori ; dincolo, Guéret, Angèle, doamna Grosgeorge — protagoniştii care declanşează conflictul, îl susţin şi-i suportă deznodămîntul. Clasificarea poate fi urmărită în toate celelalte romane, la fel de net delimitată.

•

„*...nişte personaje goale, bărbaţi şi femei, pe care un călău le gonea din urmă cu lovituri de bici...*" Această imagine se impune ca un laitmotiv figurat în întreaga operă greeniană. Imaginea care obseda copilul de altădată exprimă exact condiţia tuturor eroilor săi de mai tîrziu şi relaţia lor de atroce subordonare faţă de forţa necruţătoare care îi mînă din urmă — întruchipare barbară şi intransigentă a însăşi divinităţii, văzută prin optica înfricoşată a puritanismului. Guéret, Angèle, doamna Grosgeorge din *Léviathan*, Adrienne Mesurat din romanul cu acelaşi nume, (1927), Emily din *Mont-Cinère* (1926), Elisabeth din *Minuit* (Miezul nopţii) (1936), Daniel O'Donovan din *Le Visionnaire* (Vizionarul) (1934), Philippe din *Epaves* (Epave) (1932), Joseph Day din *Moïra* (1950), Wilfred din *Si j'étais vous* (Dacă aş fi tu) (1947), locotenentul Wicziewski din piesa *Sud* (1953) şi aşa mai departe, se identifică acestor personaje

* Gaëtan Picon, *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, Gallimard, 1960.

vulnerabile, dezarmate, mînate din urmă de voința unui destin inexorabil, zvîrcolindu-se în ele însele și în afara lor, pentru a se pierde în cele din urmă în neantul nebuniei sau al morții. Totul este calculat dinainte, parcă, și voința lor omenească este anihilată de aceea a destinului pe care îl poartă în ei odată veniți pe lume și îi marchează. Emily, personajul din *Mont Cinère*, are un *„chip care nu era al unui copil și care purta ca printr-o anticipație semnele unei vieți dificile și chinuite"*.

Destinul este primul dintre motivele greeniene. El constituie ceea ce se numește R. M. Albérès, referindu-se la romanul creștin, *„sensul secund"*, introdus de Dostoievski, și modifică actele umane conform unei logici diferite de logica curentă, și incomprehensibilă. *„Am înțeles*, constată Jeanne, *că sîntem orbi și surzi, că venim din noapte fără să înțelegem ceva din destinul nostru."* (*Varouna*)

Destinul dictează impulsul tuturor eroilor lui Green. Nici un act nu rezultă dintr-o alegere ; toate se produc spontan, dictate din umbrele misteriosului lor suflet și nesupuse unui prealabil examen critic. Voința se dovedește neputincioasă și eventualele ei rebeliuni sînt imediat reprimate. Pe corabia surprinsă de furtună, copilul Hoël strigă izbind din picior : *„...Tată, de ce nu ne salvezi, pentru că stă în puterea ta ? Valurile sînt ale tale, vîntul e al tău. Poruncește-le să tacă ! În aceeași clipă un val îl pălmui și el căzu pe spate."* (*Varouna*)

Gestul funest al Adriennei Mesurat pare impus : *„...fără să știe în cel fel, ca și cum ar fi fost aruncată în beznă de o forță irezistibilă, se năpusti spre scară și se izbi cu toată greutatea de umerii tatălui ei care își pierdu echilibrul și se prăbuși..."* Uciderea Moïrei de către Joseph Day este imprevizibilă pînă în clipa cînd se produce. Dar și atunci cînd își presimt actele fatale, eroii lui Green nu și le pot reprima, devenind pionii neputincioși ai puterii care îi domină. Stăpînit de gîndul crimei, povestitorul din *Les clefs de la mort* (Cheile morții) (1928) constată : *„Sînt străin de această furie care face ca mîinile mele să tremure, care îmi înfierbîntă obrajii... Ea este aici, din ce în ce mai imperioasă, urlă ca un demon ; va trebui să mă supun și s-o ascult, să lovesc*

dacă îmi va porunci să lovesc, să-i permit să se elibereze... Sînt carnea unei ființe nevăzute care nu-mi îngăduie să-i rezist ; ea strigă". Adeseori, intenția de-a opune o voință propriului lor destin nici nu există, fapt care se motivează printr-o vocație structurală a aservirii : *„Mergeam docil oriunde mă trimetea domnișoara Berthe*, spune Manuel, *fericit ca totdeauna să ascult de-o voință mai puternică decît a mea"* (*Vizionarul*). După ce faptele se consumă, primii nedumeriți sînt cei care le-au comis. Reamintindu-și crima, Guéret, eroul romanului *Léviathan*, nu izbutește să stabilească relația dintre el și asasin : *„I se părea că dacă ar fi fost prins ar fi ispășit crima altuia. Era ca și cum și-ar fi comis nelegiuirea într-o criză de somnambulism... Din această cauză nu simțea nici o remușcare... Poate fi sufletul tras la răspundere pentru ceea ce făptuiește brațul ? pentru ceea ce rostește gura ? De ce n-ar exista și momente cînd se produce un divorț între actele omului și voința sa ? Poate că uneori slujim unor forțe necunoscute nouă, care profită de faptul că sîntem orbiți de furie și ni se substituie și ne dictează gîndurile."*

Aparența voluntară a doamnei Grosgeorge se dovedește tot atît de șubredă, trădînd în cele din urmă același suflet dezarmat și zvîrcolindu-se zadarnic : *„Desigur, ea înțelegea prea bine că nimic nu mai poate fi modificat... Ceva fatal ordona toate gesturile sale, aproape toate gîndurile... Această senzație de a fi prada unei forțe capricioase ce n-o slăbea o clipă : era o jucărie a voinței care stăpînește lumea, și libertatea ei nu era decît o bătaie de joc."* În fața neputinței constante, ea se întreabă, expunînd indirect convingerea scriitorului : *„care-i ajutorul adus vreodată de rațiune în momentele de răscruce ale vieții ?"* Conștiința unei lașități funciare, în cazul lui Philippe din *Epave*, rămîne ineficientă, și el fiind *„ca toată lumea"*, *„un sclav al hazardului"*. Singura lui speranță este să regăsească același stigmat în fiul său — speranță de sclav care, neputînd să-și modifice condiția, vrea totul dimensionat pe măsurile sale morale. Angèlei *„viața îi apărea în mod obscur ca un fel de sorți, ceva bun sau rău, după cum ți-e norocul, dar oricum irevocabil."* (*Léviathan*)

•

E firesc, aşadar, ca această constrîngere a destinului să se lege de ideea de captivitate ; viaţa ca închisoare este un alt motiv din registrul greenian.

Nicăieri aservirea individului la destinul său nu pare mai inexorabilă, mai copleşitoare ca în oraşele de provincie, unde viaţa are puţine secrete şi pulsul ei este uşor perceptibil, unde totul urmează ritualul silnic al unor acte prestabilite. De aceea, poate, acesta e şi cadrul preferat, aproape exclusiv al romanelor lui Green. Intensitatea dramatică cu care îl descrie în lumini tenebroase, fără sclipiri solare, cu multă noapte, depăşeşte o simplă preferinţă de romancier care şi-a ales o anume zonă de observaţie (recuzita lui fiind în genere destul de restrînsă), pentru a deveni o metaforă a lumii ca închisoare : *„Există ceva cumplit în aceste existenţe de provincie unde nimic nu pare să se schimbe, unde totul păstrează aceeaşi înfăţişare, oricare ar fi modificările profunde ale sufletului. Nimic nu se observă în afară de angoasă, de speranţă şi de iubire, şi inima bate misterios pînă la moarte, fără ca cineva să fi îndrăznit o singură dată să culeagă muşcatele vineri în loc de sîmbătă, sau să facă înconjurul oraşului la ora unsprezece dimineaţa mai degrabă decît la cinci după-amiază."* (*Adrienne Mesurat*)

Şi eroii lui Julien Green au conştiinţa acestei claustrări forţate : *„Într-adevăr, viaţa ei se petrece ca în interiorul unei cutiuţe"*, constată Elisabeth (*Minuit*) ; după convorbirile sale cu doamna Legras (din familia tipologică a doamnei Londe), Adrienne Mesurat pleca întotdeauna cu *„un fel de nostalgie a libertăţii care îi era foarte penibilă"*.

Spaţiul în care se mişcă toţi aceşti oameni este un spaţiu închis, drumurile pe care rătăcesc nu duc nicăieri. În reveria sa dureroasă, doamna Grosgeorge are impresia că toate lucrurile din jurul ei *„alcătuiesc o lume pe care fusese gata s-o părăsească şi care o ţinea captivă."* Şi meditează amar : *„Pînă la moarte, va trebui să se trezească dimineaţa şi să-şi reia viaţa de unde o lăsase ; nu i se va ierta nici o singură zi."* Zadarnic va aspira, la rîndul ei, Angèle să afle *„un loc care să-i îngăduie să se lipsească de toţi aceşti oameni..."* (clienţii restaurantului Londe). În salonul casei Grosgeorge,

unde-l meditează pe micul André, Guéret gîndeşte : *„O foaie subţire de sticlă îl desparte de aerul rece şi aspru, de strigătele vîntului printre copaci ; un simplu geam, dar şi atît e de ajuns ca să se simtă prizonier"*.

Soseşte însă un moment cînd această captivitate, într-o soartă şi un cadru dat, devine insuportabilă, cînd ieşirea se impune imperioasă şi irezistibilă, cînd zidurile trebuie dărîmate, căci divorţul între realitate şi aspiraţiile profunde ale omului nu se mai poate soluţiona decît printr-un act de revoltă — revoltă care, vai ! este şi ea înscrisă în ordinea destinului chiar dacă oamenii nu-şi dau seama.

Înainte ca Germaine, sora Adriennei Mesurat, să abandoneze casa părintească, Julien Green comentează : *„Aşa-i făcută inima omenească. Ea lasă să se scurgă ani în şir şi nu se gîndeşte o clipă să se răscoale împotriva sorţii sale, apoi vine un moment cînd simte dintr-o dată că nu mai poate şi trebuie să schimbe totul pe loc şi se teme să nu piardă totul dacă amînă cu o singură zi această hotărîre de care nici habar nu avea în ajun."* Dar faptul că Germaine izbuteşte să iasă e un caz izolat, personajul fiind dealtfel episodic.

La personajele tipic greeniene, că-i vorba de Angèle, de doamna Grosgeorge, de Manuel, Emily şi altele, impulsul către revoltă pare mai degrabă o perversitate a destinului menită să le sublinieze aservirea — zvîrcolire de victimă neputincioasă amăgită o clipă de iluzia unei evadări imposibile care, epilogată printr-un act de violenţă, împlineşte destinul şi mai spectaculos.

•

„Nu-i oare ciudat faptul că sînt eu însumi ?" se întreabă Hélène Lombard (*Varouna*) ; *„De ce nu sînt ca toată lumea ?"* se întreabă O'Donovan ; *„De ce are parte de atîtea dificultăţi în timp ce alţii duc o existenţă atît de calmă în aparenţă ?"* se întreabă Emily şi-şi răspunde : *„Pentru că nu-i ca ceilalţi" ; „...De ce soarta o alesese tocmai pe ea ca s-o facă să sufere... De ce tocmai pe ea ?"* se întreabă Elisabeth... ş.a.m.d. Perplexitatea în faţa propriei sale existenţe şi totodată conştiinţa că apariţia unei categorii umane deosebite produc o înstrăinare a eroului greenian de lumea exterioară.

Închisoarea vieții îl desolidarizează de „ceilalți", închizîndu-l și mai mult în el însuși și-n destinul său.

Izolați de restul lumii, acești oameni călătoresc în propriul lor deșert, inaccesibili pentru ceilalți, străini. Alcătuirea lor structurală nu le îngăduie nici iubirea, la care aspiră dealtfel. Profund egocentrici, ei reduc orice relație cu cei din jur la o luare în posesie. De aici permanenta lor neîmplinire, exilul lor iremediabil. Lipsiți de darul comunicării, nu ajung niciodată la acel climat de reciprocitate afectuoasă care face iubirea posibilă. S-ar părea că ființa spre care ținteşte fervoarea lor nu-i interesează în entitatea ei obiectivă, ci numai ca un mediu propice, grație căruia să-și poată descărca energia pasională. Imposibilitatea de a stabili contacte cu „ceilalți" și cu lumea înconjurătoare naște imensa lor singurătate morală, *„izolarea în care se află cu toții"*, după cum constată Jeanne (*Varouna*). *„Nimic n-avea priză asupră-i ; nu se temea de nimic și nimic n-o atrăgea"* pe Adrienne ; Hélène Lombard este *„uimită în sinea ei de lucrurile ce păreau firești în ochii tuturor"* ; Philippe se caută fără încetare *„altundeva decît în prezent"* ; despre Guéret, doamna Grosgeorge constată că *„locul lui nu e nicăieri"* ; iar ea însăși trăiește clipe cînd *„ideea că-i străină de lume i se impunea cu atîta putere încît, timp de cîteva clipe, lucrurile pămînteşti pierdeau brusc orice importanță"*.

Motivul „înstrăinării" este obsedant dealtfel în toată literatura secolului nostru și își găsește în eroul lui Camus — Meursault — poate cea mai semnificativă întrupare. Îl citãm, căci oferă exemplul cel mai opus. Spirit declarat ireligios, Camus demonstra că prin luciditate înstrăinarea nu duce neapărat la refuzul existenței și al valorilor ei posibile, ci doar la acela al convențiilor. În pragul executării, Meursault e gata să retrăiască totul, să accepte *„indiferența tandră a lumii"* ca și huiduielile spectatorilor, cu condiția să fie cît mai mulți. Pentru că, păgîn, străinul camusian nu acceptă transcendența, în timp ce străinul greenian, conștient sau nu, aspiră la ea, vede în ea suprema eliberare.

Singurătatea în această lume străină generează în consecință refuzul realului. *„Urăsc lumea"*, afirma Joseph Day ; *„La ce bun să trăiești ?"*, se întreabă Emily. Adrienne, ca și doamna Grosgeorge ajunge să urască pînă și camera și obiec-

tele înconjurătoare, iar Jeanne meditează : *„Dacă am fi rezonabili, ne-am închide în ora prezentă, ca într-o odaie cu două ieşiri ale căror uşi ne-am păzi să le deschidem, cea care duce spre trecut, ca şi cea care priveşte viitorul"*.

●

De vreme ce evadarea în afara lor nu-i posibilă, eroii lui Green vor încerca o evadare în ei înșiși, folosind acea migrație interioară care-i visul, reveria, imaginea lumii cum ar trebui să fie, — singurul refugiu din această viață care este *„o serie de obişnuințe, de gesturi îndeplinite în momente fixe"*. Desigur că propensiunea spre visare caracteristică eroului greenian este în același timp și o formă de revoltă. Strînsa reciprocitate care există în dialectica motivelor greeniene face imposibilă însă tratarea lor în limite exacte ; ele se înlănțuie răspunzîndu-și unul altuia, se suprapun, se contopesc.

Refuzul realului prin vis se nuanțează desigur în raport cu posibilitățile emotive și intelectuale ale personajului, de la aspirația sa spre o realitate imediată dar modificată, pînă la contemplația spirituală pe care o preconizează domnul Edme (*Minuit*) în straniul conac Fontfroide. Există așadar o gradație, o ierarhie a reveriei. Emily, pe care *„o înclinație naturală o purta spre reverie"*, se visează proprietara independentă a domeniului Mont-Cinère ; pentru Angèle, visul înseamnă toți cei pe care îi privea de pe marginea drumului sau prin crăpătura oblonului, soldații care se întorc de la manevre, pavagiul care își îndeplinește meseria umilă ca un zeu ; Guéret își închipuie un paradis pe măsura poftelor sale senzuale, intangibil însă, ca fructele lui Tantal, prin vrerea ostilă a destinului care i-a rezervat alt drum, al suferinței : *„Există desigur pe lumea asta livezi înverzite, păduri în care poți să te ascunzi, femei tinere și frumoase care l-ar fi iubit poate..."* Exasperat între idealul visat și realul silnic, el va divorța de această lume înșelătoare ce stîrnește doar poftele noastre și refuză să le împlinească. Comparația dintre posibil și real dă un gust de paradis și de infern acestei existențe asemenea unei oaze cu ape amare sub îmbietoarele sclipiri.

Tendința spre reverie, pe măsură ce devine mai acuzată, produce un straniu fenomen de pierdere a realității și, la un moment dat, toate personajele lui Green ajung să se miște în realitate într-o stare de semi-somnambulie : *„Adrienne nu răspunse. I se părea că în această încăpere pe care o cunoștea atît de bine se strecura ceva necunoscut. O schimbare de nedefinit avea loc ; era o impresie analogă celei pe care o ai în vis, cînd locuri pe care nu le-ai văzut niciodată par familiare... Nu aspectul cunoscut al lucrurilor o izbea, ci caracterul lor straniu și depărtat.“* Realul își pierde astfel semnificațiile obiective, îndreptîndu-l pe eroul din *L'Autre sommeil* (Celălalt somn) (1931) să presupună că : *„...toată această viață care se agită în jurul nostru nu-i decît un vis, un alt somn care nu ne închide ochii, ci ne face să visăm cu ei deschiși.“* Răsfrîntă asupra subiectului, această confuzie produce fenomene stranii de dezintegrare a personalității : *„În noaptea aceea și în noaptea următoare*, povestește O'Donovan, *am avut de mai multe ori același vis. Dormeam adînc, dar vedeam lucrurile din jurul meu tot atît de bine ca și cum aș fi fost treaz... Auzeam respirația egală a unui om care doarme : era propria-mi respirație, și mă vedeam în patul meu, printr-o inexplicabilă dedublare.“*

Reconstituind imaginar viața din Castelul Negreterre și integrîndu-se în ficțiunea sa, Manuel își creează o suprarealitate care îl absoarbe total, răscumpără lungi zile de suferință, menține iluziile copilăriei : *„Era un joc pueril la care mă dedam pe vremuri împreună cu Marie Thérèse... de atunci ea a crescut și văd cu spaimă cum devine rezonabilă în timp ce eu rămîn copil și caut să înșel încetineala odioasă a vieții visînd ceea ce ar putea fi“*. Marie Thérèse, structură opusă, terestră, *„suflet mort“*, în fond, este termenul care situează vizionarul în raport cu *„ceilalți“*, uneori contaminîndu-i chiar și făcîndu-i să se întrebe dacă într-adevăr nu acesta e sensul existenței, dacă *„vizionarul“*, la urma urmei, nu aruncă asupra acestui pămînt o privire mai ascuțită decît a noastră și dacă, în această lume ce se scaldă în invizibil, nălucirile dorinței și ale morții n-au tot atîta sens ca și realitățile noastre iluzorii. Astfel, în progresia ierarhică a reveriei, visul dobîndește semnificații extraterestre, devine apel metafizic : *„Visurile noastre, într-adevăr, nu-s decît fragmentele unui mare mesaj care nu ne parvine în întregime niciodată“* (*Varouna*).

În *Minuit* se afirmă chiar soluția utopică a unei *„morale universale“* bazate pe contemplarea spirituală prin meditație și somn a *„tărîmurilor veșnic calme ale fericirii supranaturale“*. Conacul Fontfroide e decretat de domnul Edme *„adevăratul refugiu împotriva spaimelor acestei vieți, fortăreața sufletului, unde ura nu pătrunde deloc, unde orice teamă se risipește, unde spiritul aruncă povara istovitoare a minciunii și a iluziilor“*.

Refuzul realului, reacție atît de comună eroilor lui Green, nu e totuși aprioric și nici total atîta vreme cît destinul nu le-a demonstrat pe deplin incompatibilitatea ce trebuie să rezulte din confruntarea dorințelor lor cu realitatea și mai pot avea încă iluzia unei alegeri posibile. Strigînd unei lumi care în cele din urmă nu le va răspunde, ei mai păstrează, pînă în clipa cînd vor nega definitiv această lume, dorința de a i se integra. *„Oh ! să fii fericit !“*, exclamă Guéret, și această aspirație la fericire este generală. *„De ce nu-s fericită ?“*, se întreabă Adrienne — și, atîta vreme cît cineva poate să-și pună această întrebare, înseamnă că mai crede într-o fericire posibilă. Reamintindu-și de soldații care treceau pe drum, Angèle se gîndește că unul singur dintre ei ar fi putut s-o facă fericită pe toată viața. Aparent frigida doamnă Grosgeorge rătăcește și ea în așteptarea nemărturisită a lui Guéret, *„exaltată de gîndul unei fericiri posibile“* ; Manuel mărturisește în însemnările sale dorința arzătoare de-a fi fericit, și, chiar puritanul intransigent Joseph Day are momente de euforie și de împăcare, cînd ai spune că destinul său violent se odihnește, îngăduindu-i să se bucure pur și simplu de faptul că există : *„David, strigă el, nu simți cîteodată că ești fericit, fericit fără să știi de ce. Pe mine mă cuprinde atunci pofta să rîd, așa cum rîd copiii, fără vreun motiv anume“*. Jeanne scrie la rîndul ei : *„O fericire profundă și supranaturală însufletea universul și-mi simțeam ființa topindu-se în plenitudinea acestei bucurii“*.

Cerînd din nou mărturia scriitorului, desprindem din *Jurnal* : *„Cum să exprim frumusețea lumii ? Sînt zile cînd sînt copleșit ca de-o uriașă povară. Ea mă farmecă sub toate aspectele“* (*26 mai 1943*).

•

Asemenea fervoare vădește o vocație a fericirii, dorința unei împăcări cu lumea. Și totuși convietuirea se dovedește cu neputință. Refuzul nu vine încă din partea lumii dinafară, care, indiferentă în sine, poate accepta toate semnele ce i se pun, ci din partea eroilor. Pentru că nu pot realiza în primul rînd o convietuire cu ei înșiși. Refuzul lumii se întemeiază pe refuzul progresiv al propriului lor eu. În esență, destinul lor advers — închisoarea lor — este în ei înșiși, rezultînd din incompatibilitatea dintre trupul tiranizat de pofte lumești și sufletul obsedat de puritate absolută.

Structurile rudimentare încă mai pot suprapune vocația purității unei împliniri imediate. Terestră, Angèle nu visează decît să scape din condiția umilitoare pe care trebuie s-o suporte la restaurantul Londe ; Moïra, îi scrie prietenei sale Célina : *„Dar eu nu sînt tîrfa pe care o credeți cu toții. M-am săturat să fiu o mașină de plăceri."* Iubirea, în cazul lor, ar fi un mijloc de ieșire din mizeria morală, de împăcare cu lumea. La o calitate intelectuală superioară și complexă, la o sensibilitate mai elevată, intransigențele sporesc. Carnea devine o lamentabilă povară, pe cît de greu de suportat, pe atît de obsedantă. Examenul introspectiv trădează un rigorism puritan suspectabil de mazochism și acuzînd un iz dostoievskian : *„De vreme ce fac o confesiune*, notează Manuel, *prefer să mărturisesc adevărul în amănuntele sale cele mai umilitoare"*. Într-o convorbire cu David, puritanul Joseph Day își constată cu groază impuritatea : *„Sînt pierdut. Astă-noapte, adineaori, am dobîndit această incertitudine. Habar n-ai de tot ce-i păcătos în mine, impur. Nici eu însumi nu știam. Mi-am dat seama brusc. A fost ca o revelație și m-a apucat frica..."* Și altundeva : *„De ce trebuie ca în iubirea dintre ființe să existe păcatul ?"* Chinuit de obsesia păcatului, el are conștiința dualității care sfîșie propria sa ființă : *„Am cîteodată impresia că sînt separat de carnea mea, ca și cum ar exista în mine două persoane, una care ar suferi și cealaltă care ar privi-o suferind"*. În ființa Moïrei, el vrea să ucidă poftele chinuitoare ale propriului său trup. Oricît de paradoxal ar părea, crima lui e în același timp o sinucidere — fizică — necesară unității sale morale, căci

suprema lui aspirație este sfințenia, ca să spunem așa, biblică : *„Aș fi vrut să fiu un sfînt precum sfinții de altădată"*.

Scriitorul, ale cărui mărturisiri personale le invocăm din nou, explică reacțiile eroilor săi. Le transcriem ca atare, comentariile fiind inutile :

1938 (23 iunie) : „Ceea ce constituie fondul tristeții mele, cred că nimeni nu bănuiește. Cum să spun ? E imposibil de spus și pare ridicol. Am s-o spun totuși. Aș fi vrut să fiu un sfînt. Asta-i tot. Nu pot să adaug nimic acestui cuvînt. O mare parte din viața mea nu-mi seamănă. Simt cu acuitate că trec alături de cel care aș fi vrut să fiu, și, într-un fel oarecare, el există, e aici undeva, și-i trist, și tristețea lui este a mea."

1942 (4 aprilie) : „Sufletul este împotmolit în carne".

1943 (16 ianuarie) : „Toată tinerețea mea am fost obsedat de ideea unei lumi ideale în care preocupările de ordin sexual să nu existe...".

1949 (26 februarie) : „Adevărul la care ajung după ani și ani de luptă și de meditație este că urăsc instinctul sexual".

1949 (19 noiembrie) : „Adineaori mă gîndeam că dacă n-ar fi existat în viața mea dificultăți, dacă n-aș fi dominat de această foame carnală de nestăpînit, aș fi făcut o operă cu totul diferită. Mai bună ? Nu știu. Cărțile mele sînt niște cărți de prizonier care visează libertatea... Romanul pe care-l scriu e un prelung strigăt de mînie împotriva instinctului."

1963 : „Eram furios descoperind că nu sînt sfînt. Prea multe fierbeau în mine, prea multe dorințe ale căror violențe mă alarmau." (Cuvînt înainte la *Pamfletul împotriva catolicilor din Franța*, 1924.)

Dualitatea dramatică a personajelor ilustrează dualitatea scriitorului. Ca și eroii săi, Julien Green e obsedat de ideea păcatului carnal. În ciuda admirației sale adesea mărturisită pentru frumusețea trupului omenesc, el nu-l poate disocia de ideea păcatului și, din acest motiv, pacea interioară a personajelor sale, împăcarea lor cu lumea este imposibilă.

Conștiința acestei dualități, opoziția maniheistă între materie și aspirațiile metafizice ale spiritului este mecanismul ce declanșează tragedia eroilor lui Julien Green, ilustrînd, totodată, fondul profund creștin al gîndirii sale. La început *„omul și nevasta lui erau goi și nu le era rușine"*, se spune

în *Geneză* ; apoi, după ce şarpele i-a ispitit, *„li s-au deschis ochii la amîndoi, au cunoscut că erau goi, au cusut laolaltă frunze de smochini şi şi-au făcut şorţuri din ele"*. Aceste două momente biblice rezumă în esenţă concepţia creştină a păcatului care, de două milenii, sfîşie conştiinţa omenească, distruge unitatea armonioasă a idealului antic. Toată existenţa dramatică a eroilor lui Green se constituie pe divorţul dintre materie şi spirit.

•

Dar există şi în viaţa lor o epocă de puritate edenică : a copilăriei. Şi la Green, ca şi la foarte mulţi scriitori contemporani, găsim acelaşi ochi deschis către copilărie. Paradisul ei pierdut, a cărui imagine persistă în adîncul fiinţei omeneşti este un termen de raportare în conştiinţa maturului.

„Toată copilăria mea renaşte într-un fel de nimb de fericire" notează cu nostalgie scriitorul (*Jurnal, 19 mai 1934*), şi această nostalgie împrăştie ample rezonanţe în paginile sale de ficţiune romanescă. Despre Angèle se spune că *„dădea impresia ciudată a unei făpturi pe care viaţa ar fi maturizat-o prea degrabă şi care mai păstrează în adîncul sufletului, ca pe o comoară tainică şi de ea însăşi neştiută, pîcla şi incertitudinile copilăriei"*.

Manuel, după cum citam mai sus, constată cu spaimă că Marie Thérèse devine rezonabilă, cu alte cuvinte acceptă viaţa, în timp ce el rămîne copil ; povestitorul din *L'Autre sommeil* declara la rîndul său : *„...aud chemările copilăriei mele"* ; din *Epave* desprindem următorul paragraf cu privire la Henriette, soţia lui Philippe : *„... realitatea se pierdea în mirajul în care se mişca şi respira imensa fericire a primilor ani... Nu trebuia decît să închidă ochii şi regăsea, pornind pe drumul misterios deschis în faţa ei, tot ce-i luase viaţa, jucăriile cu care nu mai ştia ce s-a întîmplat, casa dărîmată..."*

Voinţa de posesie, care este atributul esenţial, şi fatal, al maturităţii îl împiedică pe eroul greenian să mai accepte viaţa ca un miracol de care să se bucure cu inocenţă şi, în acelaşi timp, nu e suficientă pentru a neutraliza amintirea inocenţei pierdute.

Singura şansă de-a o regăsi, singura eliberare posibilă, ultimul, supremul refugiu spre care se va năpusti cu frenezie este moartea.

Referinţele de jurnal se impun din nou : *„...dincolo de toate ideile pe care mi le-am făcut despre moarte, e aceasta, care-i o rămăşiţă de copilărie, şi-anume că, în definitiv, moartea e cea mai frumoasă dintre toate ţările depărtate"* (*13 februarie 1934*) ; sau : *„...Trebuie să ne gîndim cu speranţă şi tărie la moarte, la marea ţară luminoasă ce se întinde dincolo de poarta cea neagră."* (*8 decembrie 1937*).

Şi iarăşi corul eroilor săi care răspunde : *„...Viaţa*, declară castelana imaginată de Manuel, *este o iluzie, şi marea realitate e moartea"* ; *„Sînt momente*, spune la rîndul său Joseph Day, *cînd aş vrea să mor imediat ca să merg în cer"* ; *„Ideea morţii străbătu spiritul ei* (este vorba de Adrienne Mesurat), *dar n-o emoţionă"* ş.a.m.d., Guéret însuşi, atît de robit fiinţei sale de carne, e fascinat de chemarea neantului : *„Firmamentul îi apăru deodată, ca şi cum ar fi pătruns în odaie şi-ar fi umplut-o cu stelele şi noaptea sa... Brusc, ceva îi înteţi bătăile inimii, un elan confuz spre nesfîrşirea tăcută ce-l chema la ea... După zgomotul de cuvinte omeneşti, cîtă pace în adîncimea acestui cer negru!"*

Spirit profund religios, Julien Green exprimă un punct de vedere creştin asupra condiţiei umane. A-l constata, nu înseamnă a adera. Dar cunoaşterea lui este obligatorie, cu atît mai mult cu cît se exprimă într-o creaţie cu puternice contingenţe în literatura epocii noastre. Ceea ce vedem în ansamblul operei sale este o amplă autobiografie morală contemporană ; ceea ce reţinem este aspiraţia nobilă şi patetică spre unitate morală a unui suflet torturat de obsesia spiritualităţii absolute.

Marginalii la Henry de Montherlant

„De ce trăiesc? Pentru că am talentul de a trăi. De ce acționez? Pentru că trăiesc. De ce mă joc cu mingea și de-a viața? Pentru că asta înseamnă să mă întrebuințez, pentru că asta-i plăcerea mea." În ciuda contradicțiilor aparente sau a crizelor tăinuite, viața și opera lui Montherlant atestă această profesiune de credință înscrisă, cu patru decenii în urmă, într-una din primele sale cărți, *Les Olympiques* (1924).

Într-o epocă de angajări fervente, Montherlant consideră că orice înregimentare i-ar interzice putința de a-și întrebuința integral resursele ; el aspiră la o totală detașare de contingențe, neținînd seamă de contrarietățile pe care le provoacă, acceptînd cu egală nepăsare omagiul sau ostilitatea, solidar, mai presus de orice, cu el însuși.

Aparținînd unei generații strălucite, aceea a anilor 1930, care întrunește scriitori de talia lui Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos, Céline și alții, Montherlant marchează un reper obligatoriu și o atitudine distinctă în literatura contemporană.

Personalitatea complexă a omului și a artistului, în care unul din exegeții săi — J. N. Faure Biguet — vede afirmarea plenară a unui individualism de tip renascentist, își găsește expresia într-o operă unitară, prin excelență subiectivă, urmînd filiera Chateaubriand-Barrès. Întreaga sa creație se constituie astfel ca o amplă confesiune din care este greu să

detașezi scriitorul de ficțiunile sale. Pentru a explica artistul, referințele care privesc omul se impun, după cum personajele luminează la rîndul lor multiplele fațete omenești ale celui care le-a insuflat viața. Însești declarațiile lui Montherlant sprijină această interdependență intimă : *„Nu există un singur personaj în teatrul meu cu care să nu fiu de acord, care să nu fie extras dintr-unul din eurile mele. Nu sînt nici unul dintre ei, și sînt fiecare."* (1951, prefața la antologia discurilor *Festival*.)

Sau, mai explicit : *„Nu sîntem niciodată pe deplin detașați de un personaj de roman. În fiecare dintre noi au existat reverii pe care nu vrem sau nu le putem împinge pînă la act și din tot acest personaj posibil, compunem un personaj de roman."* (1952—1953, *XV seri cu Montherlant* la Radioteleviziunea franceză.)

Înțelegerea lui Montherlant și a creației sale necesită determinarea cîtorva motive esențiale, ușor de conspectat din afirmațiile scriitorului sau ale eroilor săi.

Acceptarea — La vîrsta de 16 ani, la Academia literară a colegiului său, elevul Montherlant ținea o conferință intitulată *Acceptarea*. Evocînd acest moment în 1951, scriitorul constată : *„Ce altceva am făcut timp de 40 de ani, decît să accept. Să-i accept pe ceilalți, să mă accept pe mine, să accept circumstanțele, aprobînd."* (*Festival*.)

Această acceptare ține de latura stoică a gîndirii sale, formată la școala filosofiei antice (Seneca, Marc-Aureliu). Ea exclude alegerea și pune totul sub semnul egalității, pasiunile și doctrinele, oamenii și posibilitățile infinite ale realului, afirmînd : *„...echivalența dintre fiecare lucru și ceea ce constituie logic contrariul său, și unul și altul demne de simpatie."* (*Textes sous une Occupation*, 1953.)

Existența se reduce la un consum de energie, iar aspectele ei contradictorii dobîndesc o unitate de fond prin simpatia și emoția egal distribuită a subiectului în fața unei realități receptate într-o stare de permanentă fervoare : *„E frumoasă viața. Cînd o răsucești și o vezi în adînc, cînd vezi ceea ce*

este ea, poţi să cazi în genunchi." (Cuvînt înainte la *Service Inutile*, 1935.)

Reflexul acestei acceptări, pe plan social, impune o paranteză în cazul lui Montherlant, şi în favoarea sa. Atitudinea în sine e periculoasă şi poate justifica orice încălcare morală. Dar între principiile pe care le enunţăm şi realizarea lor există întotdeauna o anumită toleranţă. În limitele acestei toleranţe, indiferentul Montherlant, pentru care, teoretic, chiar şi doctrinele cele mai opuse nu reprezintă decît faţetele diferite ale aceluiaşi adevăr, nu se detaşează de tradiţiile umaniste ale gîndirii franceze şi europene. Într-o lume dură în care *„totul este marcat de întreita pecete a Nebuniei, a Josniciei şi Ororii"* (*Festival*), el renunţă uneori la egalizări şi discerne preeminenţa anumitor adevăruri obiective. La cîţiva ani de la războiul în care a participat ca voluntar, în *Carnetele* sale (1935—38), Montherlant notează : *„Atunci cînd ne gîndim la război, trebuie să ne reprezentăm întotdeauna ceea ce ar fi, văzută de aproape, agonia unui combatant"*. Momente din biografia sa denotă dealtfel atitudini care, dezminţindu-i indiferenţa declarată, îl onorează. Tînăr, timp de doi ani, îşi consacră cîte două zile pe săptămînă în cadrul unei societăţi de patronaj pentru ajutorarea copiilor săraci. În timpul ocupaţiei germane colaborează cu Crucea Roşie în favoarea copiilor victime ale războiului. Sportul, după propriile sale mărturisiri, este pentru el un act de solidaritate cu adevăratul popor : *„dacă, odată demobilizat, m-am apucat de sport, n-am făcut-o de dragul caraghioslîcurilor cronometrului, ci pentru a-l regăsi* (poporul — n.n.). *Rătăcitor, eram alături de el, şi de cei încă mai umili decît el, acei paria ai poporului care sînt indigenii din colonii."* (Cuvînt înainte la *Service Inutile*.) Departe de noi intenţia de a supralicita aceste atitudini care se înscriu într-o zonă voit periferică a vieţii şi operei sale : *„Nu te ocupi de politică atunci cînd ai de făcut o operă despre care ştii că va avea valoare sub toate regimurile"*. (*Carnets*, 1935—38.) Semnificaţia lor nu trebuie omisă, ele vădind în ciuda unei oarecare cochetării aristocratice, un simţ al echităţii sociale, care, la rîndu-i, dezvăluie o bună calitate umană.

Acţiune. Independenţă. Libertate. — Pe planul existenţei individuale, acceptarea lui Montherlant s-ar traduce mai exact prin participare. Structura lui temperamentală exclude pasivitatea constatării pur teoretice şi n-are nimic din umila obedienţă creştinească, deşi spiritul său eclectic nu refuză filonul oferit de religie, dar îl adaptează : *„Mă aflu, este evident, la exteriorul catolicismului. De acolo îl privesc în dispoziţii variabile, şi preiau ceea ce convine vieţii mele spirituale şi vieţii mele poetice."* (*Un voyageur solitaire est un diable*, 1961.)

Necesitatea acţiunii este organică, irezistibilă. Toată existenţa lui stă mărturie. Adolescent, coboară în arenă pentru a participa la corride ; ca voluntar merge pe front unde e grav rănit ; reîntors, practică sportul, apoi călătoreşte, veşnic în neastîmpăr, *„călător hăituit"*, mînat parcă de dorinţa de a se identifica în tot ce este act şi mişcare. Această sete de acţiune se integrează dealtfel într-un întreg curent de epocă. Scriitorul de cabinet aparţine secolului trecut ; scriitorul secolului XX — secol cutremurat de violente seisme sociale — este mai totdeauna dublat de un om de acţiune care, în deruta prăbuşirilor, caută noi justificări pentru a exista. Suprema expresie a omului de acţiune — eroul — devine obiectul unui cult (Barrès). Scriitorul aventurier (Louis Hémon, Constantin Weyer), scriitorul călător cosmopolit (Blaise Cendrars), scriitorul-soldat (Ernest Psichari), scriitorul revoluţionar (Georges Sorel) — iată cîteva dintre ipostazele posibile cam în acelaşi moment cînd André Gide reacţionează împotriva înrădăcinării preconizate de Barrès, afirmînd într-o scrisoare adresată acestuia : *„Iubesc tot ce impune omului fie să piară fie să se înalţe"*. Treptat, la scriitorii din generaţia lui Montherlant, conceptul de acţiune va dobîndi fundamentări filosofice mai sistematice şi mai profunde. Dar, dacă pentru un Saint-Exupéry acţiunea înseamnă modalitate necesară de a prezerva şi dezvolta valorile civilizaţiei ; dacă un Malraux vede în acţiune un mijloc de solidarizare în condiţia tragică a omului, de pildă, pentru Montherlant ea îndeplineşte altă funcţie. A acţiona înseamnă a cunoaşte şi a te cunoaşte în perimetrul strict al individualităţii tale, fie printr-o înfruntare faţişă a adversităţii, asemenea taurului în arenă, a cărui

supremă cunoaştere este moartea (*„Iubesc pe cei care fac faţă, şi însăşi mişcarea care înseamnă a face faţă. Mişcarea fulgerătoare a taurului greoi, atunci cînd, pivotînd pe şezutul său, face faţă, succesiv, celor care îl atacă din dreapta şi din stînga — Le Solstice de Juin*, 1941), fie din dorinţa de integrare voluptoasă în realul ispititor. Alte justificări nu îi sînt necesare, căci nevoia justificării corupe existenţa, după cum o spune şi eroul său Costals (*Pitié pour les femmes*, 1936).

Moştenit de la Barrès, cultul acţiunii se nuanţează în tonuri opuse la Montherlant. Dacă Barrès, căutînd să evite anarhismul individualist, sfîrşeşte prin a preconiza înrădăcinarea individului, Montherlant caută să-şi taie orice ataş pentru a da curs liber energiei sale egocentrice. Pentru a acţiona el nu alege ci, într-un fel, este ales de ispitele realităţii, atunci cînd nu intră în joc un pur hazard. Într-o lume cu posibilităţi infinite, a alege şi a te înregimenta înseamnă a renunţa cu deliberare la o parte din tine însuţi : aceea care depăşeşte necesităţile scopului ; înseamnă a renunţa la integritatea complexă a eului ale cărui disponibilităţi trebuie să fie şi ele nelimitate. De aici afirmarea unei independenţe neînduplecate faţă de tot ce ar putea să-l îngrădească : *„Nu sînt solidar cu nimic şi cu nimeni. În război, combatant voluntar, cu alte cuvinte liber să plec oricînd aş dori, ceea ce am şi făcut. Nobil şi scuipîndu-i pe aceştia. Catolic şi nepracticant. Membru a trei asociaţii de foşti combatanţi, şi n-am pus piciorul în nici una. Întotdeauna cavaler solitar, dar lăsînd întotdeauna impresia că sînt înrolat."* (*Carnets inédits*, 1934.)

Pentru Montherlant, a acţiona, indiferent de scop, a consuma energia pe care o încorporezi, este condiţia libertăţii, căci în interiorul forţei este libertatea. Cel care îşi cunoaşte forţa, cunoaşte Paradisul (*Les Olympiques*). Pe front, în faţa morţii posibile, Alban de Bricoule declara : *„Ignor utilitatea sacrificiului meu şi în fond cred că mă sacrific pentru ceva care nu reprezintă nimic. Convins că sacrificiul meu este inutil, fără martor, fără dorinţă, renunţînd la viaţa şi la mirosul drag al fiinţelor, eu mă năpustesc în indiferenţa viitorului pentru singura mîndrie de a fi fost atît de liber."* (*Le Songe*, 1922.)

Evident că astfel privită, acţiunea nu se poate ancora în nici un scop. Lipsită de orice finalitate socială, gratuită în raport cu ceilalţi, ea trăieşte doar timpul cît se consumă, şi piere pentru a fi reluată cu alte mijloace şi în alte posibilităţi, pînă la consumul definitiv al fiinţei în nefiinţă. În oamenii de această categorie, vanitatea sau sublimul existenţei postume nu trezeşte nici un ecou. Tot ceea ce depăşeşte existenţa fizică este neant, şi în acceptarea lucidă a neantului se impune să vedem suprema limită a stoicului Montherlant. În cuvintele lui Ferrante, eroul din *La Reine Morte* (1942) : *„M-am scurs, precum vîntul deşertului, care spulberă întîi valurile de nisip asemănătoare unei şarje de cavalerişti şi se subţiază în cele din urmă şi piere"*, nu vedem un regret ci doar o constatare lucidă în care pare să vibreze vocea lui Montherlant.

Senzualitate. Fericire. „Trăiască simţurile ! Ele nu înşală niciodată" (*Le Songe*). Ar fi riscant să vedem în Montherlant un *imediat* care nu depăşeşte zonele senzaţiei. Simţurile sînt pentru el o cale de acces la idee, nicidecum absenţa ideii. Ideile însele dobîndesc în expresia lui ceva carnal, şi sinceritatea senzualităţii sale declarate cutremură filistinii pudibonzi. Dar există în această sinceritate o frumuseţe care poate fi îndrăzneaţă — niciodată însă trivială. Instinctele, în cazul unui organism normal şi echilibrat, au o moralitate a lor care, chiar dacă contrariază poncifurile ipocriziei puritane şi stîrneşte oroarea teologilor, rămîne intrinsec pură — acea puritate pe care o regăsim la sublimii păgîni ai Helladei. *Timp de două mii de ani, creştinismul ne-a inculcat imaginea umilită a frumosului trup omenesc*, spunea Camus. Păgînul Montherlant îi reafirmă demnitatea, căci *„Trupul compune prea mult sufletul pentru a ne scuza atunci cînd vorbim despre el"*. (Cuvînt înainte la *Service Inutile*.) Dorinţa este poate cea mai profundă legătură a lui cu lumea, latura sa cea mai filantropică : *„De multă vreme nu mai există decît o singură legătură care mă ataşează de societate şi de semenii mei şi aceasta este dorinţa. Cu atît mai bine, căci toată demnitatea omului este în trupul său. Toate sentimentele de afecţiune, de prietenie, de stimă etc., pe care le-am putut avea*

de-a lungul vieții mele erau lipsite de forță, cînd nu li se adăuga dorința." (*Textes sous une Occupation*). Dorința este puntea care face posibilă comunicarea și ea îi dă lui Montherlant acea căldură omenească fără de care ar putea să ni se pară prea uscat, prea auster, prea distant. Ea apără de fanatisme această natură violentă și înclinată spre acțiune ; îndiguiește acest torent care, altfel, negăsindu-și albia cea bună, ar fi putut deveni primejdios. Dorință înseamnă a-și risipi generos sufletul ; înseamnă, conform dialecticii sale, a avea suflet pentru că „*...oamenilor care sînt mărginiți în dorință le cred și sufletul mărginit.*" (*Aux Fontaines du Désir*, 1927.) Forța ei trădează o vitalitate posesivă, bîntuită de visul ubicuității. *Ne naștem zece mii și rămînem unul singur*, spunea, se pare, Socrate. Ai spune că, torturat de nostalgie pentru cei nouă mii nouă sute nouă zeci și nouă de abandonați, Montherlant aspiră să-i reîncorporeze în substanța lui. Disproporția dintre poftele sale și posibilitățile limitate ale naturii omenești îl face să viseze forme jumătate animale, jumătate vegetale, brațe multiple precum divinitățile indiene, în care să cuprindă toate ispitele universului : „*Adeseori încerc nevoia violentă să sărut o floare, nisip, apă, și mi-am lipit, pierdut, obrajii de răcoarea statuilor de marmură, cufundați parcă în cea mai adîncă rozã.*" (*Aux Fontaines du Désir*)

Necesitatea fericirii este una din constantele gîndirii sale. Fericirea există și este nu numai posibilă — ci și obligatorie : „*...Nu există decît un singur scop, care-i acela de a fi fericit. Cu noblețe sau fără noblețe. Cu sau fără admirația oamenilor. Eu voi avea întotdeauna fericirea mea, și n-o voi avea decît în această atitudine precisă ; să înțelegeți bine : asentimentul rațiunii mele.*" (*La Petite Infante de Castille*, 1929.) Montherlant crede în fericire așa cum crede și Stendhal, întemeind-o pe o bază rațională ; crede în ea așa cum credea Camus, văzînd într-însa bucuria supremă a luciditații, capabilă să creeze feeria. Alături de Solange Dandillot, lucidul Costals redescoperă în cadrul prozaic al unei bucătării burgheze candoarea copilărească a povestirilor doamnei de Ségur și crede autentic în feeria acestor clipe (*Les Jeunes Filles*, 1936).

Există oameni aderenți la fericire, după cum există atrabilari pe care fericirea îi refuză și care se cred îndreptățiți s-o

nege. Montherlant face parte din prima categorie : „*In realitate, eram făcut pentru fericire, dobîndisem un simț al fericirii mai ascuțit și mai exigent decît există de obicei la semenii mei*". (Cuvînt înainte la *Service Inutile.*)

Singurătate(?) Montherlant-solitarul ! Mulți comentatori n-au rezistat tentației de a-i atribui acest epitet, mai încrezători în subtilitatea lor analitică decît în mărturisirile repetate, stăruitoare ale scriitorului. Este o practică obișnuită. Neputînd renunța la propriul lor punct de vedere, criticii, care au și ei vanitatea lor, se grăbesc să-l proiecteze asupra celorlalți, să-l fabrice astfel din nou în imaginea care le convine : „*Văd într-adevăr, scris în ziare, că sînt un solitar. Oamenii de litere, oamenii de lume, și în general oamenii cu situație mă cred solitar, pentru că nu-i frecventez... Dar eu frecventez alți oameni decît ei și viața mea particulară, despre care habar n-au, nu-i aceea a unui solitar. Am notat în Carnetele mele din 1935 : «Dacă n-aș fi rămas fără încetare în strîns contact cu cei obscuri — în Franța, poporul ; în Africa, indigenii — aș fi mizantrop. Și sînt atît de puțin, încît la cuvintele lui Rousseau : îndepărtați oamenii și totul va fi bine, am răspuns : îndepărtați oamenii și totul va fi nimic»*" (1952—1953, *XV seri cu Montherlant* la Radiotelevizіunea franceză). Și altundeva : „*A fi mers pe buza prăpastiei, mereu. Și a nu te fi prăbușit niciodată. Nu Dumnezeu era acel care te ținea de mînă, ci întotdeauna o făptură vie, o mică făptură neînsemnată care te ținea de mînă (pentru că, oricum, niciodată n-am fost singur. Întotdeauna am fost mînă în mînă).*" (Cuvînt înainte la *Service Inutile.*)

Generozitate. Numai o înțelegere superficială sau prea grăbită să eticheteze răuvoitor poate discuta amoralismul lui Montherlant. Întreaga sa concepție răspunde unui riguros cod etic. Putem vorbi despre morala lui cu convingerea că vom găsi suficiente argumente. Suma acestui cod moral se exprimă prin generozitate : „*Virtuțile pe care le vei cultiva mai presus de orice sînt curajul, civismul, mîndria, sinceri-*

tatea, dispreţul, dezinteresul, politeţea, recunoştinţa şi în general tot ceea ce se înţelege prin cuvîntul generozitate". (Scrisoarea unui tată către fiul său — *Service Inutile.*)

Ca şi în cazul lui Camus, trimiterea la morala virilă a stoicilor se impune : *„Rămîi simplu, bun, grav, natural, prieten al dreptăţii, pios, binevoitor, amical, hotărît să acţionezi precum se cuvine*", este recomandarea pe care am mai citat-o din Marc-Aureliu.

Sinceritate. Sinceritatea, provenită din dorinţa de a vedea realitatea aşa cum este ea, împotriva mistificărilor şi-a automistificărilor, este poate cel mai patetic aspect al creaţiei lui Montherlant şi denotă o conştiinţă austeră, care refuză paleativele şi *ideile mixte* (în accepţia dostoievskiană) : *„Începînd cu cea de a doua carte a mea,* Le Songe, *hotărîsem să mă accept în întregime atît ca om cît şi ca scriitor, să nu mă tem niciodată să exprim ceea ce simt, chiar dacă mi s-ar putea reproşa aceasta. Un om în toată goliciunea lui şi care avea să se exprime, care avea să se despoaie în opera lui, cu o imprudenţă conştientă, de-a lungul unei vieţi întregi. Aşadar, imediat, între mine şi public, această trăsătură caracteristică : absenţa minciunii ; cu un cuvînt mai obişnuit, cinstea.*" (*Festival*) Dealtfel, cultul sincerităţii (ca şi acela al acţiunii) răspunde unei necesităţi care caracterizează întreaga epocă. Începînd cu Rousseau şi trecînd prin Stendhal, putem vorbi despre nevoia de sinceritate ca o constantă tradiţională a literaturii franceze. La începutul acestui secol însă, această tradiţie a sincerităţii cunoaşte un moment de exacerbare, devine obsesia unor conştiinţe pornite în căutarea unui punct fix înăuntrul şi în afara lor. Cruzimea lui Jules Renard este aparentă şi porneşte exact din aceeaşi necesitate : *„Mă ţin bine şi n-o să mă slăbesc înainte de a mă cunoaşte*", notează el în sclipitorul său *Jurnal.* Toată gîndirea lui Gide îşi fixează ca premiză refuzul convenţiei. Edificiul romanesc al lui Proust, simplitatea la care aspiră Charles Péguy, mărturisirile atît de directe ale Colettei, sau ale contesei de Noailles, îşi au justificarea în aceeaşi căutare a unui adevăr de pe care toate fardurile să fie şterse.

Ceea ce în cazul lui Montherlant poate stîrni indignarea moralistului ipocrit este, de fapt, o nevoie de autocunoaştere, pe care trebuie s-o acceptăm fie numai pentru valoarea ei exemplară : *„Nu-i cîtuşi de puţin vorba de dorinţa de a mă umili atunci cînd mă acuz în faţa dumitale. Este o pură dorinţă de a vedea lucrurile aşa cum sînt... fără slăbiciune, pentru că aşa e bine*", afirmă Costals (*Pitié pour les femmes*) ca purtător de cuvînt al scriitorului. Pe opoziţia *omul-minciună* şi *omul-de-spirit* se edifică de fapt cele patru volume care alcătuiesc ciclul *Les jeunes filles.* În întreaga operă a lui Montherlant apar mărturisiri de acest gen. Mai mult decît o căutare teoretică, sinceritatea este un mod de organizare lucidă a existenţei, dacă îi adăugăm controlul cu funcţie corectivă al raţiunii.

Scriitorul în faţa operei sale. *„Dacă nu m-aş privi trăind, pentru ce aş mai trăi ?*", se întreabă Malatesta, eroul piesei cu acelaşi nume şi ecourile acestei întrebări se repercutează în întreaga operă a lui Montherlant, justificînd exact sensul ei. Creaţia reprezintă substanţa decantată a unei existenţe omeneşti, este deci strict subiectivă şi nu serveşte decît pe acela care dîndu-i naştere răspunde astfel unei necesităţi interioare — este încă o formă de a acţiona, de a exista. *„Scriitorul,* afirmă Montherlant, *îşi dă opera precum pomul mărul său, fără să-i pese dacă va fi cules, şi dacă va fi, cum îl va pregăti bucătarul.*"

Scriitorul nu este deci nici cronicarul epocii sale, nici purtătorul de cuvînt al unor idealuri colective. De aici, refuzul orgolios al prozelitismului : *„Tineri excelenţi mă somează să le slujesc drept exemplu. Nu găsiţi că este ciudat ? Opreşti un scriitor şi îl tragi de mînecă ca să-i spui în faţă : «Iată, dumneata trebuie să ne arăţi drumul. Porneşte şi bagă de seamă să mergi drept. Altfel !...» Hei, domnilor, întîi şi întîi jos labele. Luaţi de la mine ceea ce vi se pare bun, şi asta mă va onora ; dar treaba mea este să mă dezvolt în chip firesc şi să nu deviez cîtuşi de puţin din cauza voastră. V-am solicitat cumva audienţă ? Mă consideraţi drept şeful vostru, pentru ca să mă credeţi prizonierul vostru ? Eu nu sînt prizonierul vostru. Nu vreau să fiu şeful nimănui. Nu vă da-*

torez nimic și nu vă voi plăti nimic..." (*La Petite Infante de Castille.*)

Chiar dacă orgoliul aristocratic al acestei atitudini poate deranja susceptibilitățile, ea vădește, în fond, atitudinea profund onestă a unui om care vrea să-și rămînă lui însuși credincios, fără complezențe și concesii. Or, în această atitudine cinstită trebuie să vedem valoarea exemplară a lui Montherlant.

Pe de altă parte, cunoscînd exact interdependența care există obligatoriu între artist și epoca sa, cunoașterea lui Montherlant, situat în contextul întregii literaturi franceze, ne oferă posibilitatea de a constata una din multiplele ei fețe.

A discuta perenitatea creației sale este prematur. În concluzia pe care ne-o îngăduim, vom invoca încă o dată propria sa mărturisire : „*De aceea oamenii din specia mea vor vorbi din ce în ce mai puțin într-o limbă neînțeleasă de marele număr. Gîndul lor solitar urcă și nu se răspîndește, precum firul de fum care se înalță în deșert, în momentul crepusculului, din focurile nomazilor : acel fir pur și pierdut, subțire ancoră între pămînt și cer.*" (*L'Evantail de fer*, 1941.)

Picasso, erou malrausian

Un dialog din dezbaterile așa-numitelor „*colocvii de la Altenburg*" *, unde umaniști savanți — a căror identitate livrescă deghizează transparent personalități reale ca Frobenius alias Möllberg sau Ernst Robert Curtius alias Stieglitz — discută ipoteza unui „*om fundamental*", ar putea folosi ca epigraf pentru întreaga operă a lui Malraux : „*În privința esențialului*, afirmă personajul Walter, *omul este ceea ce ascunde... O grămăjoară jalnică de secrete*"... „*Omul*, îi răspunde interlocutorul său, Vincent Berger, numit și «tatăl meu» (al autorului), *este ceea ce face !*" Și conchide : „*...omul se află dincolo de secretele sale*".

Refuzul psihologiei implicat de această convingere se explică teoretic prin ireligiozitatea personajului, care ilustrează ireligiozitatea declarată a autorului însuși, și constituie premisa esențială a gîndirii amîndurora. În argumentarea lui Vincent Berger, om de acțiune, psihologia este caracteristică omului religios. „*Orice psihologie*, spune el, *e căutarea unei fatalități interioare.*" Or, creștinismul a dat „*lovitura sa de stat*" instalînd fatalitatea în om și statornicind-o pe însăși natura omului. Spre deosebire de grecul care „*își exteriorizează demonii în mituri, creștinul își interiorizează miturile în demoni*". Cum țelul creștinului este mîntuirea, *ipso facto*

* A. Malraux, *Les Noyers d'Altenburg*, 1943.

lupta cu demonul, ajungem *„să confundăm cunoaşterea omului cu cea a secretelor sale"* şi să acceptăm ideea inacceptabilă că *„omul este ceea ce ascunde"*.

Poziţia pe care se situează Vincent Berger este de fapt poziţia lui André Malraux, ilustrată deopotrivă de omul care profesează în existenţa sa un activism ce îl aşază cu strălucire în rîndul propriilor săi eroi * şi de scriitorul ai cărui eroi nu se definesc prin transcendenţă, ci se construiesc prin acte — cuceritori a căror conştiinţă este metamorfoză a experienţei.

Experienţa înseamnă acţiune, iar impulsul acţiunii este sentimentul revoltei. Din această revoltă se naşte conflictul permanent al eroilor lui Malraux cu valorile statornicite. Garine (*Cuceritorii*, 1928) se autodefineşte prin neputinţa

* André Malraux s-a născut în 1901. Urmează şcoala de limbi orientale şi arheologice. Martor şi actor în istoria epocii sale, în perioada 1923—1927, pleacă împreună cu soţia sa, Clara, în Indochina, însărcinat fiind cu o misiune arheologică în Laos. Participă la înfiinţarea mişcării revoluţionare *„Jeunne-Annam"*. În China, colaborează cu Gomindanul pînă la evenimentele sîngeroase de la Shanghai, din 1927, cînd comuniştii sînt masacraţi de trupele lui Cian Kai-şi, după care se întoarce în Franţa. Romanul *Condiţia umană* are ca temă tocmai acest episod din revoluţia chineză. În 1933, aderă la Comitetul mondial antifascist şi, împreună cu Gide, intervine, la Berlin, în favoarea lui Dimitrov şi a lui Thaelmann. În 1934, survolează deşertul saudit în căutarea misterioasei capitale a reginei din Saba.

În perioada 1936—1937 se angajează, ca aviator, în armata republicană spaniolă. Rănit. După vindecare, întreprinde în S.U.A. şi în Canada un turneu de conferinţe în favoarea Spaniei republicane. În 1938, se întoarce în Spania, unde asistă la retragerea tragică a republicanilor. La începutul celui de-al doilea război mondial, luptă într-o unitate de tancuri. Rănit în iunie 1940, este făcut prizonier. Evadează şi fuge în „zona liberă" a Franţei. Intră în Rezistenţă sub numele Berger. În 1944 (august) este arestat de germani şi internat la Toulouse. Eliberat, ia comanda brigăzii Alsacia-Lorena. Pe frontul alsacian se întîlneşte cu de Gaulle.

În 1945 este Ataşatul cultural al Cabinetului de Gaulle. În noiembrie, devine Ministrul Informaţiilor în Guvernul de Uniune Naţională. În 1946, îl urmează pe de Gaulle în retragerea sa. În 1947, e Delegat naţional al propagandei, iar în 1958 devine Secretar de Stat al Afacerilor Culturale. În 1959 devine Ministru al Afacerilor Culturale. În 1961 ia atitudine categorică împotriva generalilor putch-işti din Algeria. În 1962 este ţinta unui atentat întreprins de O.A.S-işti. În 1969 demisionează odată cu de Gaulle şi se consacră în exclusivitate scrisului. A murit în ziua de 23 noiembrie 1976.

de a adera la orice formă de viaţă socială, Hong (*Cuceritorii*) consideră orice stare socială *„o porcărie"*, Perken (*Calea regală*, 1930) refuză supunerea la termitieră, Claude Vannec (*Calea regală*) vrea *„să scape vieţii de praf a oamenilor pe care îi vede zilnic"*. Conflictul acesta angajează existenţa lor în aventură, fie că aventura se limitează pe planul pur individual, ca în cazul lui Perken, fie că intră, cu alte motivări şi divers nuanţată, în cadrul „obiectiv" al istoriei, atunci cînd este vorba de Garine, Borodine, Vincent Berger sau de eroii *Condiţiei umane* (1933) şi ai *Speranţei* (1937).

Istoria, pentru aceşti eroi, este climatul necesar care îi activează. Relaţia lor cu ea ilustrează raportul cu istoria al scriitorului însuşi. Într-o lungă convorbire cu Guy Suarès *, André Malraux mărturiseşte la un moment dat : *„Pentru mine, politica n-a existat niciodată. Ceea ce există este Istoria. M-am aflat în politică pentru că ea este mijlocul Istoriei, altul nu există. Dar o politică lipsită de Istorie nu prezintă nici un interes."* Cuvintele sale răspund ca un ecou celor rostite de Möllberg la colocviul de la Altenburg, cînd afirma că istoria *„...este menită să dea un sens aventurii umane — ca şi zeii. Să lege omul de infinit."*

În acest cadru, revolta şi corolarul ei firesc, acţiunea, îşi capătă semnificaţia exactă găsindu-şi expresie într-un tip de erou pentru care *Aventura* nu este aventură, simplu neastîmpăr frivol, ci angajare existenţială, el fiind capabil în ipostaza lui superioară, *„să întrunească aptitudinea pentru acţiune, cultura şi luciditatea"*, şi prin aceasta să consacre acţiunea ca formă a autodepăşirii prin eroism.

Obsesia lui Perken este : *„Să exişti într-un mare număr de oameni, şi pentru multă vreme. Vreau să las o cicatrice pe această hartă"* ; dorinţa fanatică a lui Vincent Berger este *„să lase pe lume o cicatrice"* ; Claude Vannec îşi spune într-un monolog interior : *„...să smulgi propriile tale imagini lumii stagnante care le posedă. Ceea ce ei numesc aventură (...) nu-i o fugă, ci o vînătoare"* ; Garine declară pătimaş : *„Să dirijezi, să determini. Să constrîngi. Asta înseamnă viaţa."* Pentru Garcia, eroul *Speranţei*, aventura existenţială dobîndeşte o semnificaţie mai largă, înseamnă *„A transforma în*

* Guy Suarès, *Malraux, celui qui vient*, 1974.

conştiinţă o experienţă cît mai întinsă cu putinţă". Concluzia ne-o dă Malraux cînd notează în *Condiţia umană*: „*Da, fără îndoială, oamenii nu valorau decît prin ceea ce transformaseră*".

Este semnificativ în această lumină interesul lui Malraux pentru o seamă de personalităţi reale din istoria contemporană, unele cunoscute direct şi prezentate în scrierile memorialistice. În această ordine de idei, e momentul să notăm că deseori chiar şi eroii romanelor sale tot personaje reale sînt, nici măcar deghizate nominal (Garine, Borodine etc.).

Aventurieri de dimensiuni epopeice cum ar fi colonelul Lawrence, conducători politici ca Mao Tze dun, Charles de Gaulle, Nehru, aceste personalităţi au avut un rol major în istoria secolului nostru, au creat-o, au modelat-o. Evocîndu-l pe De Gaulle în *Antimemorii*, Malraux mărturiseşte, din nou, indirect de astă dată, propriul său criteriu de judecată: „*Se gîndea la oamenii istoriei în funcţie de opera lor şi poate că la toţi oamenii în funcţie de opera de care îi socotea capabili*". Ca şi eroii livreşti, personajele reale pe care le evocă intră în acea categorie de oameni care acţionează într-o lume unde, precum o spune el însuşi, valoarea înseamnă schimbare, progresul este cucerire, iar destinul istorie.

În spatele acestei atitudini se află conştiinţa timpului, stăruitoare, obsedantă dimensiune a tuturor personajelor sale fictive sau reale. „*Nu eu optez*, îi spune Claude Vannec lui Perken, *ci ceea ce rezistă.*" „*Dar la ce?*", îl întreabă acesta. „*La conştiinţa morţii*". În discuţiile de la Altenburg, unul dintre vorbitori afirmă la rîndul său că omul este „*singurul animal care ştie că trebuie să moară*", dar că „*Mileniile nu i-au fost de ajuns omului să înveţe să vadă oamenii murind*". Faptul că mulţi ani mai tîrziu, în *Antimemorii* şi în *Capul de obsidian*, Malraux nu uită replica lui Stalin către De Gaulle: „*Singurul cîştigător e totdeauna moartea*", dobîndeşte o frapantă semnificaţie de context.

La „*umilinţa ireductibilă a omului hărţuit de destinul său*" (*Calea regală*), acţiunea îmbracă voinţa şi forţa pe care omul le opune acestei hărţuieli în dorinţa de a smulge lumii propriile sale imagini şi de a i le impune. Ea accede astfel în domeniul creaţiei. Scopul este depăşirea absurdului acestui univers, absurd afirmat prin vremelnicia omului, moartea

fiind „*dovada irefutabilă a absurdului vieţii*" (Perken). Pe această evidenţă îşi va justifica Malraux mai tîrziu „*Antimemoriile*": „*Omul care se va găsi aici este acela care se acordă cu întrebările pe care moartea le pune semnificaţiei lumii*".

Ce înseamnă absurdul? Malraux o spune lapidar: „*Conştiinţa unui dezacord*". Vincent Berger explica acest dezacord: „*Ştim că n-am ales să ne naştem, că nu vom alege să murim. Că nu ne-am ales părinţii. Că nu putem nimic împotriva timpului. Că între fiecare dintre noi şi viaţa universală există un soi de... crăpături. Cînd spun că fiecare om simte cu putere prezenţa destinului, înţeleg că simte — şi aproape totdeauna în mod tragic, cel puţin în anumite clipe — independenţa lumii faţă de el.*"

Aceeaşi idee a absurdului ca dezacord o vom întîlni mai tîrziu la Camus: „*Absurdul se naşte din această confruntare a omului cu tăcerea iraţională a lumii*" (*Mitul lui Sisif*). La unul, ca şi la celălalt, pentru fiecare în cadrul în care operează, problema este depăşirea acestui dezacord. A acţiona în accepţia lui Malraux înseamnă a unifica în accepţia lui Camus — înseamnă voinţa conştiinţei umane de a legitima universul ca necesitate a omului; înseamnă căutarea acelei permanenţe umane care organizează istoria, luptă împotriva condiţiei umane, împotriva morţii; înseamnă, în sfîrşit, a explora necunoscutul pentru a da nonsensului un sens. Cu deosebirea că gîndirea camusiană, esenţial etică şi dăruită cu harul generozităţii, se angajează la salvgardarea imediată a omului în totalitatea sa, pe cînd cea a lui Malraux, nu străină de ispita unui aristocratism de reminiscenţă nietzscheeană, presupune o ierarhizare în care omul de rînd cu existenţa lui insignifiantă se estompează în umbra eroului — omul-creator atît pe planul istoriei cît şi pe cel al artei.

Conceptul pivot care cristalizează gîndirea lui André Malraux este acela de *anti-destin*, şi semnifică putinţa omului de a metamorfoza „*un destin îndurat într-un destin dominat*" (*Antimemorii*). Cu alte cuvinte, un umanism care nu e lamentaţie şi nici exaltare, ci voinţă îndîrjită ce refuză apărarea la nivelul biologiei şi pretinde angajarea fiinţei prin acel ceva

supraomenesc ce poate exista în om. Umanismul lui Malraux *„nu înseamnă să spui: «Ceea ce am făcut eu, nici un animal n-ar fi făcut-o»* *, ci să spui *«Noi am refuzat ceea ce voia în noi animalul, şi am vrut să regăsim omul pretutindeni unde am văzut ceea ce îl striveşte»"*, pentru a afirma *„Puterea şi onoarea de a fi om"* (*Les Voix du Silence*).

Nu-i vorba deci de o eliberare absolută de fatalitate, ci, în viziunea lui Malraux, de schimbarea unei fatalităţi pe alta: cea pe care omul şi-o hotărăşte. În alţi termeni, în locul aservirii, o libertate *aleasă*.

•

„Poţi trăi acceptînd absurdul, nu poţi trăi în absurd (...) Nu te aperi decît creînd". Astfel îşi justifică Garine existenţa ca formă creată de el însuşi printr-o dublă operaţie a voinţei: asupra lui, pentru a se face propriul său instrument, şi asupra realităţii pe care vrea s-o recreeze în conformitate cu viziunea sa. De aceea alege revoluţia. O existenţă în această accepţie este act de creaţie; este cicatricea pe care o laşi în urma ta. Istoria ca destin creat de om este suma dialectică a acestor creaţii succesive, iar pe acest destin se construiesc de-a lungul mileniilor civilizaţiile care, abia acum o ştim, în secolul nostru, pot afirma structuri mentale total deosebite. La colocviul de la Altenburg, Möllberg citează, pe baza cercetărilor sale, patru tipuri de societăţi *„care ignoră: prima, ideea noastră de destin; a doua: ideea noastră de naştere; a treia: ideea noastră de schimb; ultima: ideea noastră de moarte"*.

De aici, forme de fatalităţi deosebite care definesc şi totodată separă oamenii. Ca atare, lumea nu mai poate fi inteligibilă şi nu mai poate satisface nevoia omenească de supravieţuire. *„Dacă structurile mentale*, continuă Möllberg, *dispar fără întoarcere precum pleziozaurul, dacă singurul rost al succesiunii civilizaţiilor e să arunce omul în butoiul fără fund al neantului, dacă aventura umană nu se menţine decît cu preţul unei implacabile metamorfoze, n-are prea multă*

* Cuvintele pilotului Guillaumet care a reuşit să se salveze după ce se prăbuşise în Anzii Cordilieri. Aventura lui este povestită de Saint-Exupery în *Terre des Hommes* (Pământ al oamenilor).

importanţă că oamenii îşi transmit pentru cîteva secole conceptele şi tehnicile lor: căci omul este un hazard, şi, în privinţa esenţialului, lumea este făcută din uitare."

Deducem că numai la nivelul imediatului istoriei, creaţia nu e suficientă în perspectiva nevoii noastre de supravieţuire, pentru a remedia fatala uitare. Într-adevăr, civilizaţiile dispar şi odată cu ele strălucirea şi mizeria lor. Rămîn, uneori, vestigiile pe care le descoperim. Dar care dintre aceste vestigii le şi definesc în spiritul lor profund? Există cele care ne informează cu privire la aspecte pur materiale. Care închid în ele, fără îndoială, inteligenţă, îndemînare, putere, gust, calităţi indiscutabile. Dar un scaun stil Ludovic al XIV-lea nu ne spune nimic despre Corneille sau Racine în timp ce Corneille şi Racine fac inteligibil secolul numit al lui Ludovic al XIV-lea. *„Cunoaştem*, spune Malraux, în cunoştinţa de cauză pe care i-o dă experienţa sa istorică, *o înfruntare mai răspîndită: cea a curajului, dar o viaţă de curaj nu îndepărtează cu cîteva secole moartea, cum o face arta..."* (*Capul de obsidian*). Vincent Berger, în care totul ne îngăduie să vedem un alter-ego al lui Malraux, formulează răspunsul ce infirmă ipoteza lui Möllberg: *„Arta noastră mi se pare o rectificare a lumii, un mijloc de a scăpa condiţiei omului. Confuzia capitală mi se pare a veni din faptul că s-a crezut — ceea ce se vădeşte evident în ideea pe care ne-o facem despre tragedia grecilor — că a reprezenta o fatalitate înseamnă a i te supune. Dar nu! Înseamnă aproape s-o posezi. Simplul fapt că poţi s-o prezinţi, s-o concepi, o face să scape adevăratului destin, implacabilei scări divine; o reduce la scara umană. Prin ceea ce are esenţial, arta noastră este o umanizare a lumii"*. Şi implicit, putem adăuga, o depăşire a absurdului.

De la planul istoriei, pe care nu-l abandonează, concepţia activistă a lui Malraux se va proiecta în mod necesar pe planul artei, în intenţia unei cuprinderi globale a omenescului. În prefaţa *Metamorfozei zeilor*, autorul îşi exprimă intenţiile în următorii termeni: *„Această carte nu are drept scop nici o istorie a artei — deşi însăşi natura creaţiei mă constrînge deseori să urmăresc pas cu pas istoria — nici o estetică; ci semnificaţia pe care o dobîndeşte prezenţa unui*

răspuns etern interogării la care supune omul partea lui de eternitate..."

În general, preocuparea pentru artă a însoţit în permanenţă activitatea scriitorului şi apare, mai mult sau mai puţin, în toate romanele sale, dar, începînd din 1948, romancierul a tăcut, interpretarea artei şi memorialistica acaparîndu-i total *. Nu este vorba de o excludere, ci de o întregire. „*Condiţia umană, Antimemoriile, Metamorfoza zeilor*, spune chiar André Malraux, *sînt capitolele uneia şi aceleiaşi cărţi*". (*Capul de obsidian*)

În accepţia lui Malraux, arta trebuie văzută drept modalitate supremă a acţiunii, expresia ei cea mai durabilă ca necesitate omenească de eternitate. Ea transcende civilizaţiile şi este singura formă de transcendenţă posibilă. O transcendenţă în imanenţă am spune, şi paradoxul e doar aparent dacă o raportăm la durata une existenţe individuale şi, deopotrivă, la durata unei singure civilizaţii. Pentru că, de fapt, în eternitatea relativă, dacă ni se îngăduie să spunem astfel, a culturii — „*moştenire a nobleţei lumii*" (*Les Voix du Silence*) — supravieţuirea omului este asigurată atîta vreme cît specia dăinuieşte, iar specia este în fond singura transcendenţă a individului şi singura formă de eternitate în limitele condiţiei umane. Nemurirea biologică nici n-ar însemna eternitate. Dintre Rembrandt şi un ipotetic longeviv vegetînd în infinit, care ar fi nemuritorul ?

Artistul creator este aşadar ipostaza sublimă a omului de acţiune, arta constituind un domeniu de afirmaţii, căci „*se naşte nu dintr-un fel de a vedea lumea ci de a o face*" (Conferinţă la UNESCO). Prin actul creator, artistul „*inventează o altă corelaţie fundamentală*" (*Capul de obsidian*). Este tocmai ceea ce îl face pe Malraux să conceapă arta ca pe un *anti-destin*. „*Cel mai mare mister*, afirmă personajul Walter,

* Succesiunea scrierilor despre artă este următoarea : *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), *La Psychologie de l'Art* (1947—1949), *Saturne-Essai sur Goya* (1949), *Les Voix du Silence*, care reia şi întregeşte *Psihologia artei* (1951), *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* (1952—1955), *La Métamorphose des Dieux* (1957), reluată şi definitivată în volumele : *Le Surnaturel, l'Irréel* (1974). *L'Intemporel* (1976). În *Galerie de la Pléiade* au apărut sub îndrumarea lui : *Tout l'oeuvre peint de Léonard de Vinci* şi *Tout l'oeuvre peint de Vermeer*.

nu-i faptul că sîntem aruncaţi între profunzimea materiei şi cea a aştrilor ; ci că, în această temniţă, noi scoatem din noi înşine imagini destul de puternice pentru a nega neantul nostru..." Astfel, „*Toată arta este luptă împotriva destinului, împotriva conştiinţei a ceea ce poartă cosmosul ca indiferent faţă de om şi ameninţător : pămîntul şi moartea*" (*Les Voix du Silence*). În esenţă, şi încă o dată trebuie s-o spunem, o depăşire a absurdului — cu mijloace omeneşti.

Această viziune conferă artei un caracter sacral prin aceea că acordă artistului mandatul de ambasador al omului în eternitate. Fără ca virtutea lui să implice vreun element supranatural. „*Sacralul picturii*, va preciza Malraux, *nu mai este un sacral al zeilor, este un sacral al morţilor. Cézanne şi Van Gogh, credincioşi, ţin mai mult la intrarea tablourilor lor în Luvru, decît la înmormîntarea trupurilor lor în pămînt creştinesc. Pentru Cézanne, ca şi pentru Van Gogh, Matisse sau Braque, locul sacru este Luvrul. Căci pentru fiecare pictor, operele alese aici sînt supravieţuitoare* (...) *Dacă Dumnezeu i-ar spune lui Cézanne că tabloul său este prost, Cézanne ar fi dezolat, căci nu-i deloc mulţumit de tablourile sale ; dar dacă Dumnezeu i-ar spune că pictura lui este proastă, catolicul Cézanne l-ar lua de mînă şi l-ar duce la Luvru. Noi aşijderi.*" (*Capul de obsidian*) Sacră este puterea omenească de a crea, şi la aceasta face recurs artistul pentru a crea. Religiei mistice i se substituie un cult laic al creaţiei omeneşti, pe care Malraux îl proclamă cu fervoare : „*Sînt în artă cum eşti într-o religie*". (*La Table Ronde*, 1954)

Este evident în logica acestei viziuni că imaginile prin care omul îşi neagă neantul nu pot copia imaginile existente. Relaţia artistului cu realitatea se nuanţează într-o modalitate particulară ce exclude *mimesisul*. Artistul nu copiază spectacole, ci creează forme. Cel care reproduce este artizanul, „*artistul-pictor*" cum îl numeşte Picasso, în opoziţie cu aşa-numitul „*Omuleţ din Ciclade*". „*Din cînd în cînd*, spune Picasso, *mă gîndesc : a fost odată un Omuleţ în Ciclade, şi a vrut să facă această sculptură uluitoare* (...) *Credea că o face pe Zeiţa cea Mare, sau pe cine ştie cine. A făcut asta. Şi eu, la Paris, ştiu ce a vrut să facă : nu zeul, ci sculptura. N-a mai rămas nimic din viaţa sa, nimic din speciile sale, de zei, absolut nimic. Nimic. Dar asta rămîne pentru că a*

vrut să facă o sculptură". Şi : „*Întotdeauna au existat Omuleţi care să vrea să sculpteze în maniera lor, exact în maniera lor. Îi tăiai, creşteau la loc. Ca dragostea femeilor pentru copiii lor*" (*Capul de obsidian*).

La celălalt pol se află „*artistul-pictor*", care pictează pentru delectarea ochiului, care reproduce în genul „*drăgălaş*" ; sau pentru neplăcerea ochiului, în genul „*fioros*", cînd moda o cere. „*Mai tîrziu*, îşi întregeşte Picasso ideea, *au existat «artiştii-pictori» care au făcut picturi, «artiştii-sculptori» care au făcut sculpturi. Din fericire nu s-a păstrat totul : am fi avut pînă-n lună ! Îţi închipui tot ce-au făcut «artiştii-pictori» ! Dar d-astea se făceau mereu : fete frumoase şi femei slute, zei şi nezei ! Întotdeauna se ştia ce sînt, din nefericire*". (*Capul de obsidian*). La care Malraux îi va răspunde, indirect, şi în convorbirea cu Guy Suarès : „*Sigur că da, arta este pentru noi o problematică, dar prin creaţie, nu prin producţia numită artistică*".

Arta creată şi nu cea care imită se constituie ca o lume coerentă şi particulară aşa cum o vedea şi Proust. Înseamnă asta oare un abandon al realului ? Desigur nu, tot aşa cum, conform celei mai elementare dialectici, acela care creează istoria, şi fiind în acelaşi timp produs al istoriei, nu iese din cadrul istoriei. Prin puterea creatoare a artistului, realitatea îmbracă în lumea artei formele ce rezultă din corelaţia inventată de artist. Artistul devine rivalul realităţii fiind în acelaşi timp produsul acesteia, ca şi omul istoriei, care, *mutatis mutandis*, a inventat corelaţiile sale. În orice caz, nu o abandonează şi nu o neagă. O îmbogăţeşte descoperindu-i formele pierdute în virtualităţi. Venus din Milo exista înainte de a deveni Venus. În blocul inform de marmură. „*Penelul slujeşte la scoaterea obiectelor din haos*", spunea Tche Tao, contemporanul lui Poussin, pe care Malraux îl citează. Sau cum ar spune Van Gogh, aşijderi invocat, a crea înseamnă pentru un artist „*a da viaţă la ceva ce n-ar exista fără el !*"

În acelaşi sens, Picasso va declara : „*...Omul a ajuns să fixeze imagini tocmai pentru că le descoperea în jurul lui aproape formate, la îndemîna mîinii sale. Le vedea într-un os, în gurguiul dintr-o peşteră, într-o bucată de lemn... O formă îi sugera femeia, alta bizonul, alta capul unui monstru*" (Brassaï, *Convorbiri cu Picasso*).

Opera de artă, ca structură creată şi nu reprodusă, nu foloseşte ca termen de referinţă natura, ci tot opera de artă. Ce ne oferă în fond o istorie a artei decît succesiunea „*cuceririlor formelor de către forme*" ! A discuta o sculptură de Brâncuşi nu înseamnă a o pune alături de modelul ei — domnişoara Pogany, să zicem — ci alături de o sculptură de Rodin, de exemplu, a cărui modalitate artistică este negată de modalitatea lui Brâncuşi. După Malraux : „*...un pictor nu-i în primul rînd un om care iubeşte figurile şi peisajele : este în primul rînd un om care iubeşte tablourile*" (*Les Voix du Silence*).

Înseamnă asta oare că opera de artă nu reflectă realitatea epocii sale ? Cîtuşi de puţin ! Că artistul poate exista în afara timpului său ? Cîtuşi de puţin, dacă n-ar fi decît „*din motivul banal, dar neglijat, că nu poate aparţine altui timp*" (*Les Voix du Silence*). Că arta reflectă epoca este un adevăr care trebuie considerat axiomă. Într-o pictură de Leonardo nu căutăm nici biografia Monei-Lisa, şi nici nu ne întrebăm dacă fundalul reproduce exact peisajul italian de pe vremea Renaşterii. Ceea ce căutăm este sufletul Renaşterii într-o reflectare mediată. O reflectare mimetică şi pasivă aduce, desigur, parfumul ei de epocă, repede evaporîndu-se întru delectarea noastră, la nivelul superficial al senzaţiei. Dar oamenii nu se solidarizează prin miresme, oricît de plăcute, ci în comunicarea înfiorată dintre destinele lor.

În tablou, artistul găseşte o individualitate creatoare căreia în mod firesc i se va opune pentru a-şi afirma propria individualitate. Caută stilul. Adică o calitate particulară a lumii afirmată printr-un om. Natura nu are un stil pentru că nu are o conştiinţă ; ea nu poate să-şi dea semnificaţii, opunîndu-şi în mod conştient propriile ei imagini. Stilul exprimă aşadar acea „*corelaţie fundamentală inventată de artist*".

Spune undeva Malraux, în *Vocile tăcerii*, că orice destin de artist începe prin pastişă. Cercetarea istorică a operei ne arată, într-adevăr, că pînă să devină el însuşi, un artist împrumută o identitate deja constituită, pe care apoi o va nega prin propria sa identitate, odată constituită. Înainte de a fi El Greco, El Greco a fost întîi un post-bizantin cretan ; apoi un renascentist influenţat de pictura veneţiană, pentru ca,

în cele din urmă, la Toledo, să devină El Greco, pictorul cel mai spaniol, după unii. În orice caz n-a început ca fotograf.

Iată de ce la întrebarea ce este arta, Malraux va răspunde : *„Acel ceva prin care formele devin stil"* (*Les Voix du Silence*). Şi întorcînd obiectivul pentru a închide cercul, desprindem, tot din *Vocile tăcerii* : *„Nimic nu dă o viaţă mai corosivă ideii de destin ca marile stiluri, ale căror evoluţii şi metamorfoze par cicatricele lungi ale trecerii fatalităţii pe pămînt"*.

•

Metoda în sensul cel mai strict etimologic al cuvîntului — drumul — investigaţiei lui Malraux este *Muzeul Imaginar*.

Un muzeu, oricît de bogat, nu poate cuprinde un ansamblu integral şi coerent al creaţiei universale, inconvenient neglijabil atîta vreme cît muzeul, în accepţia lui tradiţională, era conceput ca un loc de delectare şi de contemplare. Între secolele XVI—XIX, observă Malraux, *„capodopera exista în sine"*. Europocentrismul artistic era un teren destul de comod înscris în parametrii unei viziuni estetice statornice şi, am spune, încorporate în gîndirea noastră. Chiar şi aşa, cuprinderea era oricum incompletă. Cît cuprinde Baudelaire, de exemplu, în poezia *Farurile* ? : Rubens, Leonardo, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya, Delacroix. Ce au văzut pînă în 1900 Baudelaire şi cei care s-au ocupat de artă ? se întreabă Malraux, pentru a răspunde : N-au văzut operele capitale ale lui El Greco, Michelangelo, Masaccio, Grünewald, Tiţian, Hals, Goya...

Ne amintim o istorie a artei care, la vremea ei, a avut o funcţie unanim recunoscută de ghid, scrisă de Solomon Reinach (1858—1932). Şi astăzi, cercetarea ei ar fi instructivă, dar în alt sens : pentru a ne edifica asupra unor limite. Se vorbeşte acolo, de pildă, de stîngăcia artei egiptene. „Stîngăcie" faţă de canoanele esteticii europene, bineînţeles. Intrarea în circuitul artistic a artei universale îmbogăţeşte lumea artei noastre cu *„lumea artei create de artişti pentru care ideea de artă nu exista"*, ceea ce nu s-a întîmplat în nici o civilizaţie pînă la a noastră. Această pătrundere modifică

judecata şi intelectualizează relaţia noastră cu arta (*A.M.*) *„Acum o sută de ani*, spunea Möllberg, *ignoram patru din cele cinci continente ; astăzi nu mai ignorăm nici o populaţie cît de cît importantă"*. De aici o mutaţie radicală în materie de gust : *„În locul gustului clasic, noi avem astăzi gustul universalului ; nu căutăm arta primitivă, ci arta «într-un cuvînt», de la sculpturile japoneze din secolul al VI-lea pînă la Maillol, trecînd prin cele de la Bamberg"* (*Les Voix du Silence*).

Difuzarea artei în asemenea proporţii este posibilă datorită reproducerii, constată Malraux. Albumele pot oferi ceea ce nici un muzeu nu poate. Astfel, *„artele plastice şi-au inventat imprimeria"*. Albumele deschid acel vast spaţiu mental care este *„Muzeul Imaginar"* : *„...expresia unei aventuri umane, evantaiul uriaş al formelor inventate"*. (*Les Voix du Silence.*) Din obiecte contemplate, operele de artă devin *„prezenţe"* care se confruntă contradictoriu şi impun, în locul contemplaţiei, o interogare ce iese din sfera esteticii. „O *artă a frumuseţii cosmosului*, îi spune Malraux lui Guy Suarès, *implica o estetică. Arta unui timp al «Muzeului Imaginar», deci în care valorile dispărute sînt deopotrivă prezente, implică o problematică."* Această problematică va lua în dezbatere structuri mentale diverse şi evidenţe particulare, dar care se unifică prin semnificaţia lor de fond. Muzeul Imaginar aduce printr-o *„enigmatică eliberare de timp* (...) *prezenţa în viaţă a ceea ce trebuia să aparţină morţii"* (*Les Voix du Silence*). Este locul sacru al unei reînvieri. El înlocuieşte templul şi biserica. Misterul laic şi fără precedent care se desfăşoară în cadrul său ne pune în faţa *„Realităţii interioare a lumii"*, aşa cum se constituie ea din recreările ei succesive care înseamnă tot atîtea interogări ale omului în faţa condiţiei sale. El devine locul şi mijlocul unei metamorfoze care se produce *„prin separarea operelor de funcţia lor"*. Astfel, *„o statuie sumeriană şi «Capra» lui Picasso, o mască dogon şi «Hermes» al lui Praxitele se întîlnesc în semnificaţia lor comună"* (*Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*).

Un fapt interesant pentru cineva dornic să urmărească unitatea şi consecvenţa gîndirii lui Malraux este acela că

ideea de metamorfoză poate fi semnalată *in nuce* încă în dialogul dintre tînărul arheolog Claude Vannes și personajul Albert Ramèges : *„...Valoarea esențială acordată artistului*, susține C.V., *ne mascheză unul dintre polii vieții operei de artă : starea civilizației care o judecă. S-ar zice că în artă timpul nu există. Ceea ce mă interesează, înțelegeți, este descompunerea, transformarea acestor opere, viața lor profundă, care este făcută din moartea oamenilor. Într-un cuvînt orice operă de artă tinde să devină mit (...) Pentru mine muzeele sînt locuri în care operele trecutului, devenite mituri, dorm, — trăiesc o viață istorică — așteptînd ca artiști să le recheme la o existență reală. Și dacă ele mă emoționează direct, înseamnă că artistul are această putere de a reînvia... În profunzime, orice civilizație este impenetrabilă pentru alta. Dar obiectele rămîn, și noi sîntem orbi în fața lor pînă cînd miturile noastre se acordă cu ele.“* (*Calea regală*)

Grație metamorfozei, permanentă recreare a omului în învierile posibile abia în epoca noastră, omul își prelungește partea sa eternă : *„...creștinii mor : dar sfîntul naște sfîntul ; oștirile se destramă : dar eroul cheamă eroul ; revoluțiile dau greș : dar dreptatea aprinde dreptatea ; artele trec : dar capodopera se întîlnește cu capodopera“*. (Dintr-o cuvîntare la UNESCO) De aceea, *„sensul cuvîntului artă este acela de a da oamenilor conștiința măreției pe care o ignoră în ei“*. (Din prefața la romanul *Le Temps du Mépris*)

Grație metamorfozei, „Muzeul Imaginar“ devine istoria spirituală a umanității. O istorie activă în care fiecare capodoperă se afirmă în relație cu alte capodopere și astfel își afirmă universalitatea. El este *„...lumea în care aceste imagini vorbesc o limbă deosebită și aceeași limbă (...) Și în această lume pe care metamorfoza o substituie simultan celor ale sacralului, credinței, irealului sau realului, noul domeniu de referințe al artiștilor este «Muzeul Imaginar» al Fiecăruia ; noul domeniu de referință al artei este «Muzeul Imaginar» al Tuturor.“*

O analiză morfologică a gîndirii lui Malraux despre artă ar cuprinde o seamă de afinități, înrudiri sau tangențe, cu trimitere la Nietzsche, Dilthey, Kierkegaard, Heidegger, Elie Faure, Spengler, Focillon, Worringer, Ortega y Gasset

etc. Nu ne-am propus aici o asemenea incursiune *. Ceea ce am dorit, întrucît publicul nostru îl cunoaște mai mult ca scriitor și om politic, e să fixăm reperele unui cadru, pe care le-am vrea tot atîtea puncte de sprijin în sens invers, atunci cînd ne vom referi la amplul fragment din *Antimemorii* consacrat lui Picasso sub titlul *Capul de obsidian*.

O singură referință ni se pare necesară : la Spengler. Pentru că Malraux însuși, atît de avar în trimiteri, îl invocă. În viziunea gînditorului german societățile sînt privite ca niște organisme supuse aceleiași fatalități biologice ca și ființele vii : se nasc, se maturizează, îmbătrînesc și mor. El neagă principiul *„continuității spiritului“* și ca atare orice formă de renaștere în sensul lui Malraux care și precizează dealtfel : *„«Muzeul Imaginar» pare în primul rînd destul de spenglerian. Nu multă vreme, căci pentru Spengler orice cultură e sortită pieirii, în timp ce pentru muzeu, orice mare stil e sortit metamorfozei“* (*Capul de obsidian*).

•

15 000 de pînze, 10 000 de stampe, 34 000 de ilustrații de carte, 300 de sculpturi, nenumărate lucrări în ceramică imposibil de repertoriat... Cam acestea sînt proporțiile uriașei *cicatrice* lăsate de Picasso.

Termen de raportare obligatoriu în arta secolului XX, el este artistul cu o popularitate fără precedent, ridicat în slăvi sau negat, dar imposibil de ignorat. Întreaga lui creație este un adevărat muzeu al formelor, o sumă a artei contemporane și totodată a artei din toate vremurile cu multiplele ei resurecții. El însuși *„Știa cîte învieri însoțiseră expozițiile sale, de la sculptura romanică la cea mexicană, de la măștile negre la tablourile naive, de la picturile preistorice la toate formele agresivității. Cu el, creația artistică se regăsea pînă la caverne, pentru ca această aventură să se desfășoare paralel cu aventura lui“* (*Capul de obsidian*). H. Sedlmayr vorbește despre proteismul lui Picasso și tocmai

* A făcut-o foarte extins esteticianul polonez Stefan Morawski în cartea sa *„L'Absolu et la Forme — L'esthétique d'André Malraux“* (ed. Klincksieck, 1972).

acest proteism face cu neputință o fixare într-un cadru estetic exact. Vitalitatea sa creatoare, pînă la adîncă bătrîneţe, refuză clasificarea, în timp ce alţi artişti se situează docil sub eticheta care le fixează identitatea. Să-ţi placă sau nu artistul Picasso e greu, pentru că asta presupune a-l aborda din perspectiva unei estetici. Care ? Cînd el însuşi se sustrage principial oricărei estetici : *În primul rînd ar trebui să li se explice oamenilor că o creaţie este rareori un fenomen estetic*" (*Capul de obsidian*). Este mai mult : un mod de a exista care nu se măsoară prin obedienţă faţă de anumite canoane, ci prin capacitatea de a smulge lumii stagnante propriile tale imagini şi de a i le impune. În acest sens, personajul real Picasso devine unul dintre cei mai expresivi eroi posibili ai lui Malraux şi prezenţa sa în galeria de personalităţi a *Antimemoriilor* este cît se poate de firească în sensul lui Malraux : „*Ceea ce mă interesează într-un om oarecare este condiţia umană ; într-un mare om, mijloacele şi natura măreţiei sale ; într-un sfînt caracterul sfinţeniei sale. Şi cîteva trăsături care exprimă mai puţin un caracter individual cît o relaţie particulară cu lumea.*" (*Capul de obsidian*). Această „*relaţie particulară cu lumea*" se reprezintă în lumea creată de Picasso „*în concurenţă cu realitatea care îi este impusă, cea a «vieţii»*". „*Un mare romancier trebuie să facă concurenţă vieţii*" este titlul-principiu al unui articol de Malraux (*Arts, 1952*). Nu trebuie decît să înlocuim *romancier* cu *pictor*, sau artist în general.

Secţiunea amplă din *Antimemorii* intitulată *Capul de obsidian* este o monografie Picasso, dar o monografie făcută de Malraux — mai degrabă un roman Picasso în genul romanelor eseistice ale lui Malraux, şi în care „*eroul*" se reprezintă în măsura în care îşi reprezintă „*romancierul*". Un roman al creatorului Picasso în spiritul său, fără nici o incursiune în biografia personajului ; pentru Malraux, biografia, ca şi istoria „*nu determină, ci cheamă*" (*Métamorphose des Dieux*).

Definindu-l pe Garine, Malraux spunea : „*...o singură raţiune care nu-i o parodie : folosirea cea mai eficace a forţei sale*". Este tocmai ceea ce se demonstrează în cazul Picasso

ca nicăieri în exegezele ce i s-au consacrat. Toată cartea este spectacolul interpretat al unei vocaţii sieşi credincioase.

La Picasso, vocaţia artei se conjugă cu cea a luptei. „*În definitiv*, îi spune el lui Malraux, *nu poţi lucra decît luptînd cu ceva. Chiar cu tine însuţi.*" În consecinţă, relaţia lui cu realitatea este antagonică. Niciodată nu va putea fi copistul ei. Pentru el, „*Natura trebuie să existe pentru ca s-o poţi viola*". În spiritul acestei profesiuni de credinţă, e cît se poate de firesc „*Să deplasezi. Să pui ochii în picioare. Să contrazici (...) Natura face multe lucruri ca mine, dar le ascunde ! (...) fac o pictură care muşcă.*" (*Capul de obsidian*). Voinţa dominatoare a artei sale se constituie ca cea mai imediată exemplificare a tezei lui Malraux, potrivit căreia : „*Arta se naşte tocmai din fascinaţia insesizabilului, din refuzul de a copia spectacole ; din voinţa de a smulge formele lumii pe care omul o îndură pentru a le face să intre în cea pe care o guvernează*" (*Les Voix du Silence*).

Acelaşi principiu definitoriu pentru Picasso, mutat pe planul acţiunii imediate generează eforturile de autodepăşire eroică a personajelor lui Malraux încă de la primele scrieri. „*Viaţa este o materie*, spune Perken, *totul e să ştii ce faci din ea...*" Picasso-om-de-acţiune-pictor va spune : „*Trebuie făcut ceea ce nu există acolo şi n-a fost făcut niciodată. Asta-i pictura : pentru un pictor, catch-ul cu pictura*" (*Capul de obsidian*).

Subtextul este revolta. „*Ce să faci cu cadavrul ideilor care stăpîneau conduita oamenilor cînd îşi credeau existenţa utilă vreunei salvări oarecare*, se întreabă Claude Vannec, *ce să faci cu cuvintele celor care vor să-şi supună viaţa unui model, aceste alte cadavre ?*". „*Ce este sculptura ? Ce este pictura ?* se întreabă Picasso. *Veşnic ne cramponăm de nişte idei bătrînicioase, de nişte definiţii perimate, ca şi cum rolul artistului n-ar fi tocmai să dea altele noi*" (Brassaï, *Convorbiri cu Picasso*). Noile forme sînt anti-formele picassiene, în opoziţie cu producţia „*artiştilor-pictori*", cei care „*îşi fabrică o mică formă de prăjituri, şi după aia, fac prăjituri. Veşnic aceleaşi prăjituri. Sunt foarte încîntaţi*" (*Capul de obsidian*).

La Picasso, tocmai fuga de stil devine stil. Heraclitismul său, veşnica lui prefacere, neputinţa de a se fixa trădează un fond donjuanesc, atît de spaniol, în care nevoia unui absolut, imposibil în *„Arta civilizaţiei noastre al cărei vid spiritual îl exprimă rînjind..."* (*Capul de obsidian*), se converteşte, printr-o dialectică firească, în nihilism. *„În mod obişnuit,* îi spune el lui Christian Zervos, *un tablou se constituie din suma adaosurilor. În cazul meu este o sumă a distrugerilor"* (1935).

Există, desigur, şi el o ştie, o artă inocentă, dar nu a lui. Inocenţa la care uneori chiar jinduieşte cu declarată melancolie — *„Ah, dacă aş fi «artist-pictor»... (...) Cît m-ar amuza să pictez aşa!"*, îi mărturiseşte el lui Brassaï — inocenţa aceasta îi este interzisă, precum eroilor lui Malraux tihnita *„viaţă de praf"*. În dialectica ei, arta lui Picasso este o revoluţie permanentă, într-o epocă de criză pe care o contestă. Dar ar fi putut accepta el oare echilibrul grecesc ? Structură barocă, Picasso este organic incompatibil cu calmul şi seninătatea clasică. Rousseau Vameşul are candoarea unui Parsifal, Rouault are caritatea, Chagall are înţelegerea şi puterea laudei. Picasso nu are aceste resurse. Are, în schimb, agresivitatea — caracteristică esenţial donjuanescă ce justifică trimiterea noastră la legendarul său conaţional. Neputinţa lui Don Juan de a se fixa se conjugă în mod firesc cu starea de permanentă agresivitate a cuceritorului, care, vînător al absolutului, nu se poate concepe fixat în cucerirea sa. De aceea Don Juan nu va cunoaşte niciodată stabilitatea în iubire. Picasso nu se poate concepe într-o lume stabilă şi nici într-o stare lăuntrică stabilă. Cazul său exprimă deopotrivă starea de criză dinafară — a unei civilizaţii care, cum spune Malraux în ultimul său interviu (*„L'Express,* 8—14 noiembrie 1976) trecînd de la trăsură la bomba atomică şi zborul spre lună vădeşte totuşi inaptitudinea completă de a se concepe — şi reflexul ei într-un temperament instabil prin vocaţie. De aceea Picasso nu se poate concepe în stabilitatea unei formule artistice definitive.

„Cea mai furibundă acuzare a picturii, scrisă în tablouri, aparţine picturii", notează Malraux. Şi întreabă : *„Cînd*

a mai luptat un pictor cu atîta înverşunare împotriva picturii, şi fără îndoială împotriva lui însuşi ? (*Capul de obsidian*).

În galeria personajelor romaneşti ale lui Malraux, Picasso şi-ar afla locul alături de nihilişti ca Hong (*Cuceritorii*) sau Tchen (*Condiţia umană*).

Un simplu exerciţiu de „traducere" învederează elocvent această trimitere.

Iată cîteva notaţii din portretul lui Hong :

„...el a descoperit că nu ura deloc fericirea celor bogaţi, ci respectul pe care şi-l purtau... Dezgustul său pentru respectabilitate... l-a dus în rîndul revoluţionarilor. Ca toţi cei însufleţiţi de pasiune, se exprimă cu forţă, ceea ce îi dă autoritate, şi această autoritate a sporit prin caracterul pătimaş al urii sale împotriva idealiştilor. Îi urăşte pe idealişti pentru că pretind că «aranjează lucrurile». El nu vrea ca lucrurile să se aranjeze... El, Hong, nu se numără printre cei care au copii, nici printre cei care se sacrifică, nici printre cei care au dreptate pentru alţii în afară de ei înşişi... Socoate că prea mulţi oameni s-au lăsat abătuţi de la vocaţia lor unică pentru umbra unui ideal oarecare... Această nevoie de acţiune... Fiecare ucidere sporeşte încrederea pe care o are în el însuşi..."

Şi portretul lui Tchen :

„...terorismul devenea pentru el o fascinaţie... Capabil să învingă, dar nu să trăiască în victoria obţinută... Se aruncase în lumea omorului şi nu va mai ieşi din ea : cu înverşunarea lui, el intra în viaţa teroristă ca într-o temniţă... nu putea trăi dintr-o ideologie care să nu se transforme în acte... dar ura contemplarea... dar ca orice mistic simţea că absolutul lui nu poate fi prins decît în clipă... Deplina stăpînire de sine..."

Şi parafraza liberă pentru un portret posibil al lui Picasso :

El a descoperit că nu ura încîntarea de sine a «artiştilor pictori» fixaţi în confortul unor estetici, cît respectul pe care şi-l purtau. Aversiunea lui pentru respectabilitatea academică l-a dus în primele rînduri ale avangardei. Ca toţi cei mînaţi

de pasiune, se exprima cu o forță care îi dădea autoritate, și această autoritate a crescut pe măsura înverșunării cu care ura orice formă de conformism artistic. Ura formele gata confecționate ale «artiștilor-pictori» în care vedea o împăcare cu realitatea, cînd relația lui cu realitatea era luptă. Picasso nu se număra printre artiștii care lasă urmași. Cine ar putea prelua succesiunea lui? Nici dintre cei care se sacrifică, nici dintre cei care au dreptate pentru alții în afară de ei înșiși. Considera că prea mulți artiști s-au abătut de la vocația lor unică amăgindu-se cu formula unui stil. În nevoia lui permanentă de mișcare, de acțiune, știa că fiecare distrugere îi sporește încrederea în el însuși. Ucigaș solitar al propriilor sale forme, urmărea fascinat jocul necurmat al metamorfozărilor sale, capabil să învingă, dar neputînd trăi niciodată în confortul victoriei. Se închisese în lumea artei sale ca într-o temniță. Orice nouă posibilitate întrezărită trebuia transformată prin act în tablou, sculptură, ceramică, desen, căci ura stagnarea care te putrezește. Ascet al vocației sale, știa că absolutul său nu poate fi prins decît în clipa creatoare. Deplina stăpînire de sine...

Alături de unele citate care apar în aceste pagini, altele s-ar putea adăuga pentru a susține cu propriile lui afirmații schița portretului de mai sus.

Nihilistul Picasso, așadar! Numai că afirmațiile sînt în general ambigue și fiecare poartă propria ei contrazicere. Orice negare aduce cu sine, implicit, o afirmare. Afirmarea contrariului negării. Cum în natură distrugerile ciclice poartă în ele promisiunea renașterilor viitoare. Numai tăcerea și indiferența neagă radical. Nihilismul lui Hong și al lui Tchen are o direcție și o arie exacte, iar distrugerile lor se integrează în procesul dialectic al revoluției care vrea să schimbe un destin îndurat într-unul dominat. Aceasta pe planul istoriei. Pe acela al artei, distrugerile succesive ale lui Picasso sînt tot atîtea sinucideri și reînvieri din care se nasc formele noi cu promisiunile pe care le poartă în ele. *„Fac un tablou, apoi îl distrug*, îi spunea el lui Christian Zervos. *În cele din urmă, totuși, nimic nu se pierde* (...) *Cu fiecare distrugere a unei descoperiri frumoase, artistul nu anihilează descoperirea,*

ci mai degrabă o transformă, o condensează, o face mai substanțială. Ceea ce apare, în final, este rezultatul descoperirilor eliminate."

Hong, Tchen vor să distrugă o *societate de praf*. Ura lui Picasso, tot atît de neiertătoare, vizează o artă de praf.

Încă prea aproape de fenomenul Picasso, ar fi prezumțios să avansăm judecăți definitive, tocmai asupra lui, veșnic mobil și derutant. Sînt preferabile ipotezele. Am încercat să schițăm una în contextul general al viziunii lui André Malraux.

Ultimul muzeu imaginar

„Omul pe care îl veți găsi aici este cel care se acordă cu întrebările pe care moartea le pune semnificației lumii." Desprinsă din primul capitol al *Antimemoriilor*, această mărturisire e un moto posibil pentru una din ultimele cărți ale lui Malraux. Secțiune din partea a doua a *Antimemoriilor*, *Lazăr* conține, revăzute și prelucrate, însemnările scriitorului în timp ce se afla internat, în stare extrem de gravă, la spitalul Salpêtrière, către sfîrșitul anului 1972.

Evocînd în titlul metaforic legenda biblicului Lazăr din Betania, cel întors dintre morți, Malraux reconstituie aici, cu conștiința unei adevărate reînvieri, propria sa experiență care l-a dus în acea zonă misterioasă ce hotărnicește viața și moartea.

Dacă *Lazăr* ar fi fost doar descrierea clinică a acestei experiențe, cartea ar fi interesat desigur în cel mai înalt grad, din punctul de vedere al clinicienilor ; dacă ar fi fost doar prilejul unei retrospective autobiografice, ar fi interesat din punctul de vedere al biografului. Și într-un caz și într-altul, documentul ar fi avut desigur valoarea pe care i-o conferea personalitatea de excepție a semnatarului. Mult, și totuși nu destul, cînd acesta este unul dintre creatorii deosebit de semnificativi în secolul nostru.

Lazăr ignoră însă fiziologia și evită cu deliberare autobiografia : *„Ce importanță are ceea ce nu mă interesează*

decît pe mine ? ... Eu. În mod inexplicabil personajul acesta care mă obsedează uneori, aici nu mă interesează. ... Trecutul meu mă stînjenește. Imagini, nu evenimente, exceptînd cazul cînd le caut. O conștiință fără memorie. ... Ultima conștiință n-are nimic comun cu amintirea actelor noastre nici cu descoperirea secretelor noastre. Nu ești istoria ta pentru tine însuți. Proximitatea agoniilor îl îneacă pe «Ce sînt eu ?», îl condamnă la zădărnicie. [...] Acest turism în arhipelagul morții ignoră orice suită de evenimente, lasă singură și despuiată conștiința cea mai informă și mai intensă, convulsivul «Eu sînt». Dar nu dincolo de cealaltă întrebare : «Ce este aventura umană ?»

Excluderea memoriei autobiografice nu s-ar putea explica suficient printr-un sentiment de pudoare față de propria existență în cazul unui scriitor într-adevăr extrem de zgîrcit cu confesiunile de viață intimă. Explicația iese așadar din cadrul unui cod de comportare mai mult sau mai puțin convențional ; ea decurge dintr-un principiu de cercetare ontologică a gînditorului a cărui preocupare exclusivă dintotdeauna a fost descifrarea condiției ființei umane : *„Ca scriitor, de ce sînt obsedat de zece ani încoace dacă nu de om ?... Tatăl meu nu era mult mai bătrîn decît mine cînd a început să i se impună acest mister al omului care mă obsedează astăzi și care mă face poate să încep a-l înțelege"*, declară Malraux sub deghizamentul foarte transparent al lui Vincent Berger, personajul purtător de cuvînt din *Nucii de la Altenburg* (1943), afirmînd în continuare același principiu enunțat cu alte cuvinte în *Lazăr* : *„...omul se află dincolo de secretele sale"*, cunoașterea lui fundamentală neputîndu-se confunda așadar cu cunoașterea secretelor unui individ.

Epurată deci de impuritățile fiziologiei și de sentimentalismele pline de prejudecăți subiective ale amintirii, această tulburătoare întîlnire a unui om cu moartea lui, transcrisă în *Lazăr*, ni se transmite ca o percepție exclusivă a spiritului, expusă cu inflexibilă luciditate analitică, și constituie o cheie necesară pentru înțelegerea filosofică a omului și a scriitorului. Pentru că, în subtextul ei, cititorul regăsește argumente risipite în întreaga operă. Și este atît de necesară, încît nu ne mai putem imagina să n-o fi scris, tocmai el, pe care

moartea concretă, ca și ideea de moarte, l-au însoțit de-a lungul întregii sale existențe de om și de scriitor.

„*Aproape toți cei pe care i-am iubit au fost uciși în accidente*", spune în treacăt Malraux, chiar în *Lazăr*.

Retrospectiva este tulburătoare : un frate, Claude, executat de hitleriști ; al doilea frate, Roland, deportat la Neuengamme, dispare pe unul din cargourile oferite de naziști ca obiective bombardierelor aliaților ; la 11 octombrie 1944, Josette Clotis, mama celor doi băieți ai săi, Gauthier și Vincent, cu care tocmai urma să se căsătorească, moare călcată de tren ; la 23 mai 1961, Gauthier, în vîrstă de 21 de ani, și Vincent, de 18 ani, sînt victimele unui accident mortal de automobil ; în decembrie 1969, o pierde pe prietena sa regăsită, poeta Louise de Vilmorin, secerată de o gripă în cîteva zile ; la 9 noiembrie 1970, moartea generalului De Gaulle încheie cortegiul celor pe care îi simțea, cum spusese el însuși, „*încrustați*" în el. Două antecedente pe linie paternă întregesc această listă tragică : bunicul, armator ruinat din Dunkerque, un personaj foarte colorat dealtfel, s-a sinucis crăpîndu-și capul cu securea, în 1909, iar în 1930, se sinucide și tatăl său, întocmai cum relatează Vincent Berger. Sînt apoi camarazii din Spania, cei din Rezistență, care au luptat alături de el, și au căzut...

Direct sau implicit, tema morții este prezentă în întreaga operă a lui Malraux, de la prima lui scriere, acea fantazie suprarealistă intitulată *Lunes en papier* (1921), la meditațiile despre artă și *Antimemorii*. Dar nu moartea ca *deces*, cum distinge el însuși în repetate rînduri, ci ca problemă metafizică și, într-un fel, ca metodă.

O carte cheamă alte cărți. În acest caz, cartea cea mai chemată ni se pare a fi *Moartea lui Ivan Ilici* de Lev Tolstoi, ea exemplificînd perfect tocmai ceea ce putem înțelege prin moarte ca *deces* : „*Ivan Ilici vedea că moare și-l stăpînea o necurmată deznădejde. În adîncul sufletului el simțea că moare și nu numai că nu se putea obișnui cu acest gînd, dar nici nu-l înțelegea și nici nu era în stare să-l înțeleagă. [...] Pînă la ceasurile trei rămase într-o chinuitoare inconștiență. Părea că-l chinuie cineva îndesîndu-l cu greu într-un sac strîmt, negru și adînc, că se luptă să-l înfunde din ce în ce mai adînc dar nu izbutește. Și e îngrozitor, și suferă cumplit,*

se teme să nu cadă înăuntru și totodată parcă ar vrea să cadă — se zbate și în același timp parcă se străduiește să se îndese înăuntru. (...) Plîngea neputința lui, singurătatea lui înspăimîntătoare, cruzimea oamenilor, cruzimea lui Dumnezeu, inexistența lui Dumnezeu. (...) și începu să depene firul amintirilor..." *

Așa cum apare în retrospectiva evocată în agonia sa, Ivan Ilici ilustrează existența zadarnică a omului care trece prin viață fără să lase în urmă vreo *cicatrice*, cum ar spune Malraux. Pasiv în raporturile sale cu realitatea, el se integrează într-o structură tipologică universală : este tipul eminamente acomodabil, care parazitează pe realitate, urmîndu-și ciclul de împliniri amăgitoare pe care moartea le curmă cît se poate de logic. Or, tipologia personajelor malrausiene afirmă, de la bun început și consecvent de-a lungul întregii opere, structuri exact opuse.

Nicăieri ca în *Moartea lui Ivan Ilici* nu ni s-a părut a găsi o exemplificare mai pregnantă a celebrei alegorii prin care Pascal definește condiția umană : „*Să ne închipuim o mulțime de oameni în lanțuri și condamnați cu toții la moarte, dintre care unii fiind zilnic uciși în văzul celorlalți, cei rămași văd propria lor condiție în aceea a semenilor lor și privindu-se cu durere și fără speranță, așteaptă să le vină rîndul. Aceasta este condiția umană.*" (*Pensées*, nr. 341) ** Și nici un alt scriitor nu ni se pare mai categoric în afirmarea condiției umane printr-o atitudine atît de net antipascaliană ca Malraux. În acest sens, cuvintele dintr-o scrisoare din 11 octombrie 1969 par enunțul introductiv al unui program : „*Condițiile morții pot depinde de hazard ; moartea însăși, cu siguranță nu*". *** Referindu-se în *Nucii de la Altenburg* chiar la aceste rînduri ale lui Pascal, Malraux comentează : „*Cît îi poate crispa pe oameni asupra bietei lor părți de fericire o astfel de meditație*". Dealtfel, sub diferite aspecte, Pascal și Malraux compun termenii unui raport evident antitetic și deseori opera lui Malraux conține replici cu

* Traducere de C. Clejan în volumul *După bal*, Biblioteca pentru toți, 1961.

** Pascal, *Oeuvres, Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, 1954.

*** Cf. Pol Gaillard : *Malraux*, Bordas, 1970.

care s-ar putea imagina un dialog pasionant între aceste două mari spirite, dialog în care Malraux angajează, odată cu moştenirea sa nietzscheeană, multe dintre argumentele existenţialismului laic.

Privindu-l din perspectiva heideggeriană a omului care trăieşte cu conştiinţa morţii (*Sein zum Tode*), Sartre îl defineşte pe Malraux ca o *„fiinţă-pentru-moarte"* (*un être-pour-la-mort*). La care Malraux răspunde : *„Şi dacă în loc de a spune PENTRU am spune CONTRA ?"*

Acest *contra* care depăşeşte ceea ce poate fi, pînă la un punct, resemnare pascaliană, şi refuză totodată alinarea speranţei pe care gîndirea lui Pascal n-o abandonează, se demonstrează în fiecare pagină din Malraux ca o concluzie ce decurge din convingerea că *„Mileniile nu i-au fost omului de ajuns pentru a învăţa să se vadă murind"*. (*Nucii de la Altenburg*) O exprimă violent cu ani în urmă şi tînărul Claude Vannec din *Calea regală*, cînd asistă la moartea prietenului său Perken : *„Ah ! măcar de-ar exista* (zeii — *n.n.*) *ca să pot urla cu preţul caznelor veşnice, asemenea acestor cîini, că nici o gîndire divină, nici o răsplată viitoare, că nimic nu poate justifica sfîrşitul unei vieţi omeneşti..."*

Discuţiile lui Malraux cu doctorul său (Louis Bertagna), transcrise în *Lazăr*, explică acest refuz conştient al morţii prin deosebirea de natură şi nu de grad dintre om şi celelalte vieţuitoare. Şi toată opera lui Malraux vrea să demonstreze, în fond, această deosebire de natură prin care omul se dovedeşte a fi singura fiinţă capabilă să pună lumea în discuţie. Tocmai pentru că este *„singurul animal care ştie că trebuie să moară"*. (*Nucii de la Altenburg*)

„Cînd omul a încetat să mai fie prizonierul cosmosului, spune Möllberg, alter-ego-ul lui Frobenius din *Nucii de la Altenburg, el a întîlnit în mod necesar moartea ; a se concepe a însemnat a se concepe muritor"*, pentru a puncta, în alt pasaj al discursului său, afirmarea omului printr-o specificitate de natură care îl deosebeşte de celelalte făpturi : *„...nimic mai bun pentru a fi edificat asupra omului decît să priveşti îndelung termitierele"*.

Şi Malraux şi Pascal se întîlnesc în conştiinţa morţii care situează omul în univers într-o poziţie cu totul particulară, şi din care decurge măreţia lui. Citarea uneia dintre cele mai

celebre cugetări ale lui Pascal se impune, frapantă, prin accentul ei malrausian : *„Omul nu-i decît o trestie, cea mai firavă a naturii ; dar este o trestie gînditoare. Nu-i nevoie ca tot universul să se înarmeze pentru a-l strivi : o boare, o picătură de apă e destul ca să-l ucidă. Dar chiar dacă universul l-ar ucide, omul ar fi oricum mai nobil decît ceea ce îl ucide, pentru că ştie că moare, precum şi avantajul pe care îl are universul asupra lui, în timp ce universul nu ştie asta."* (*Pensées*, nr. 264) Concluzia lui Pascal este căutarea lui Dumnezeu. Celui care încă nu l-a găsit, îi propune faimosul pariu pornind de la premisa că între a crede şi a nu crede alegerea este obligatorie pentru că, oricum, *„sîntem îmbarcaţi"*. În sfîrşitul argumentării, propune : *„Să cîntărim cîştigul şi pierderea mizînd pe faptul că Dumnezeu există. Să judecăm aceste două cazuri : dacă cîştigaţi, cîştigaţi totul ; dacă pierdeţi, nu pierdeţi nimic..."* (*Pensées*, nr. 451)

Acceptînd pariul, omul creştin al lui Pascal poate accepta deopotrivă şi moartea, înarmat cu speranţa eternităţii în transcendenţă.

Agnosticul Malraux refuză pariul în primul rînd pentru că teoretic nu poate accepta moartea, şi abia în al doilea rînd pentru că nu este un credincios. Aceeaşi conştiinţă pascaliană a morţii se traduce implicit prin refuzul morţii, refuz asupra căruia nu vom insista niciodată destul, căci constituie de la bun început dominanta gîndirii sale.

Din *Lunes en papier*, extragem un fragment extrem de semnificativ :

„Numaidecît cei doi oameni se decolorară şi deveniră asemenea păcatelor.

— Domnilor, presupun că-l cunoaşteţi pe Dumnezeu ?

— L-am cunoscut pe vremuri, răspunse Hifili ; e un bătrînel tare simpatic.

— Simpatic, da, dar niţeluş vulgar, rectifică muzicianul.

— Şi ce-ai vrea să facă să nu fie ? A frecventat atîta lume şi atîta lume îl frecventează şi astăzi !

— Nu-i vulgar, reluă Orgoliul. Dar îmbătrînind a devenit total inconştient. Şi-a schimbat pînă acum în repetate rînduri şi numele, şi costumul, fără să dea acestui fapt vreo

importanță ; or, de astă dată, Satan, care nu-i prost deloc, a făcut ce-a făcut și i-a luat locul, și nici Dumnezeu, nici altcineva n-au băgat de seamă. De vreme ce Satan l-a înlocuit, noi l-am putea înlocui pe Satan. Ce părere aveți ?

— Puterea noastră ar fi aproape inexistentă, declară Mînia. Moartea, care este cel mai bun auxiliar al lui Satan, ne distruge.

— M-am gîndit la asta. E cît se poate de simplu să nu ținem seama ; ar fi destul să ucidem Moartea."

Pe vremea aceea, André Malraux avea douăzeci și unu de ani.

În 1926, în eseul epistolar *Tentația Occidentului*, tînărul A. D., în vîrstă de douăzeci și cinci de ani, scria : „*...Dar cea mai frumoasă propunere de moarte nu-i decît o soluție pentru slăbiciune*".

În 1972 către 1973, aflat în pragul acelui pas care schimbă viața în destin, bătrînul Malraux are puterea să noteze : „*Dar la ceasul cînd orașul se trezește cu scrîșnetul stins și profund al prundișului în golfuri, cea mai puternică voce nu-i a morții care mă împresoară și pe care o port în mine, ci misterul vieții sub care oamenii se mistuie sau trec așa cum Varșovia în flăcări se stingea, în film, acoperită de seninătatea albă a mării de nouri*". (*Lazăr*)

Există desigur o acceptare a morții care nu-i slăbiciune ci o formă a înțelepciunii, aceea a stoicilor : „*Tot ce-ți prieste, o lume, îmi prieste și mie !*" exclama aproape euforic împăratul înțelept Marc-Aureliu acceptînd noima morții în mecanismul armoniilor unui univers „*sociabil*" : „*Toate făpturile pe care le vezi, le vezi cîtă vreme natura nu le va schimba iar și nu va face din substanța lor alte făpturi și, iarăși, din substanța acestora altele, pentru ca lumea să întinerească veșnic*". (*Cugetări*, 25, VII) * Este o formulă deschisă pentru păgînul mediteranean Camus, dar la care ființa barocă a lui Malraux nu poate accede, căci structural n-are deschidere spre seninătatea clasică.

Admite moartea ca fatalitate, dar nu se consolează cu nici o justificare a ei, care, oricum, nu poate fi decît amăgire teoretică de vreme ce „*Numai să moară nu se obișnuiește*

* *Les Stoiciens, Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, 1962.

omul" (Vincent Berger în *Nucii de la Altenburg*). Și o folosește ca metodă, căci, pentru el, problema metafizică pusă de moarte privește sensul vieții și căutarea secretului omului care este — o spunea tot Vincent Berger : „*...mult mai puțin acela al morții cît al vieții, un secret care n-ar fi întru nimic mai puțin sfîșietor dacă omul ar fi nemuritor*".

Tainei tradițional sacralizate a morții, Malraux îi opune sacralizarea vieții, mai evidentă, mai pregnantă încă în momentele-limită. Înainte de a muri, Kyo din *Condiția umană* se gîndește cu ironie crispată la „*remușcarea de a muri*". În *Antimemorii*, evocînd lagărele de concentrare, Malraux are o notație ce ni se pare esențială : „*Or, chiar și prizonierilor în agonie le rămîne destulă umanitate pentru a ghici că voința de a trăi nu este animalică, ci în mod obscur sacră*". Ai spune că misticii morții el vrea să-i opună o mistică a vieții ; încă puțin și, judecată din această perspectivă, moartea devine păcat într-o accepție cvasireligioasă.

În spațiul acestei negări a morții, se întîlnesc toți eroii reprezentativi ai lui Malraux, cei creați în romane și, deopotrivă, cei aleși pentru a interpreta în creația lor arta cu semnificație de antidestin. De o parte, Garine din *Cuceritorii* ; Claude Vannec din *Calea regală* ; Katow, Kyo din *Condiția umană* ; combatanții din *Speranța* ; Vincent Berger din *Nucii din Altenburg* ; A. D. din *Tentația Occidentului* ; Kassner din *Timpul disprețului* ; etc. Și printre aceștia — de ce nu ? el însuși, André Malraux, primul erou conceput de André Malraux. De cealaltă parte, anonimul sculptor egiptean „*care își eliberează modelul de timp*", eliberîndu-se astfel și el însuși ; sau Goya ; sau Vermeer care „*a încercat și el să sustragă ceva timpului*" ; sau Picasso din *Capul de obsidian*, ș.a.m.d.

Refuzînd principiul morții, Malraux refuză implicit suportul ideologic care îl sacralizează : religia.

Fie direct : „*Mi-am pierdut credința după Confirmarea mea, și mai tîrziu agnosticismul meu a fost mai puțin însoțit de meditații secătuite la vîrsta de douăzeci de ani... (...) Creștinismul nu poate oferi răspunsul suficient, căci tot scormonind în moarte pentru a căuta acolo prezența lui Dumnezeu, l-a uitat deseori spre beneficiul evocării minuțioase a suferinței*". (*Lazăr*)

Fie mediat : Hong din *Cuceritorii* recită ca pe o profesiune de credință poemul unui chinez din nord, ce sună ca o profesiune de credință a lui Malraux însuși :

Singur lupt și cîștig sau pierd
De nimeni n-am nevoie ca să fiu un om liber
Nu vreau nici un Cristos ce s-ar putea gîndi
Să moară vreodată pentru mine.

Iar A. D., din *Tentația Occidentului*, ne oferă poate cea mai sensibilă formulare a orgoliului malrausian : *„Există, desigur, o credință mai înaltă : aceea pe care o propun toate crucile satelor, și aceleași cruci care străjuiesc morții noștri. Ea este iubirea și liniștea se află în ea. N-o voi accepta niciodată ; nu voi coborî să cer liniștea la care mă cheamă slăbiciunea mea."*

Divinitatea este instanța supremă a slăbiciunii din om. Eroul malrausian refuză această instanță pentru că mizează pe puterea lui. Spre deosebire de grec, care, grație *măsurii*, trăia în armonie cu cosmosul, relația creștinului cu cosmosul este antagonică, iar principiul acestui antagonism decurge dintr-o interpretare specifică a ideii de transcendență. Anticreștin prin deliberare și formație intelectuală, Malraux a abandonat credința dar a rămas creștin prin structură interioară, structură care îi închide accesul la armonia grecească. De aceea, singura lui cale de recurs este antiteza care ni-l impune, ideologic, atît de evident antipascalian. Mai exact spus, un Pascal *pe dos*, căci antagonismul se păstrează, dar transferat în imanență. Transcendentalismului mistic, el, *„agnosticul avid de transcendență"*, cum se autodefinea, îi opune, printr-un paradox doar aparent, o transcendență în imanență, ca să spunem așa, cucerită de om nu *dincolo*, ci *aici*, prin actele sale, care îl solidarizează cu el însuși cel din toate timpurile : *„Ce-i așadar comun între comuniunea a cărei penumbră medievală umple navele bisericilor și pecetea cu care ansamblurile egiptene au marcat imensitatea : între toate formele care au captat partea lor de insesizabil ? Ele impun prezența unei alte lumi. Nu în mod necesar infernală sau paradiziacă, nu numai o lume după moarte : un dincolo prezent. Pentru toate, la diverse grade, realul este aparență ; și altceva există care*

nu-i aparență și nu se cheamă întotdeauna Dumnezeu." (*La Métamorphose des Dieux, 1957*)

Problema permanentă care a însoțit omul și opera lui se poate rezuma în cuvintele desprinse dintr-o scrisoare către Armand Hoog : *„Cum să-i dai omului conștiința că își poate întemeia măreția fără religie, pe neantul care îl strivește ?"* *

Din răspunsurile pe care ni le oferă omul și opera se poate deduce o teorie malrausiană a acțiunii care conferă aventurii umane o semnificație morală.

Aventura nu-i consum gratuit de disponibilitate, ci creație, prin aceea că modifică însăși natura realității și impune condiției umane, în opoziție cu cea a pasivului deținut pascalian, un sens dinamic : *„Aventurierul este în mod vădit în afara legii ; greșeala e să credem că e doar în afara legii scrise, în afara convenției. El este opus societății în măsura în care aceasta este forma vieții ; el nu se opune atît convențiilor ei raționale cît naturii ei... Tot astfel cum poetul substituie relațiilor dintre cuvinte o nouă relație, aventurierul încearcă să substituie relațiilor dintre lucruri — la legile vieții — o relație particulară"* (*Calea regală*). Kassner, din *Timpul disprețului*, luptă împotriva condițiilor degradante ale recluziunii, îndrumîndu-și spiritul *„spre imaginile care mențin viața"* și evocă exemplul lui Bakunin care, întemnițat fiind, redacta zilnic în minte un ziar întreg : editorial, informații, foileton etc.

A nu accepta principiul morții și a acționa voluntar asupra lumii nu este un act de conservare biologică ci un act de comuniune, de solidarizare cu condiția umană, de fraternitate. Prin refuzul sclerozei inerțiilor, prin participare la Istorie și, la nivelul sublim, prin creație artistică. Astfel, moartea, *„un element printre altele"* (*Antimemorii*) încetează să fie doar simplu deces. O declarație a lui Malraux dintr-un discurs rostit în 1948, în sala Pleyel, sintetizează codul de valori al acestui tip de „aventurier" : *„Noi proclamăm în primul rînd valori, nu inconștientul ci conștiința ; nu abandonul ci voința ; nu spălarea creierelor, ci adevărul... Și, în sfîrșit, libertatea descoperirii..."*

* cf. Pol Gaillard, *op. cit.*

Nevoia de afirmare a eroului malrausian se traduce în dorința obsedantă de a lăsa o *cicatrice*, cu alte cuvinte un semn care să sustragă morții ceva din trecerea lui : „*Cel mai mare mister nu-i faptul că sîntem aruncați între profunzimea materiei și cea a aștrilor ; ci că în această temniță*, (spre deosebire de victima pascaliană — *n.n.*) *noi scoatem din noi înșine imagini destul de puternice pentru a nega neantul nostru*".

Pentru Claude Vannec, a trăi înseamnă, într-una din cele mai lapidare formulări malrausiene. „*A smulge propriile tale imagini lumii stagnante care le posedă... A stăpîni mai mult decît pe tine însuți, a scăpa de viața de praf a oamenilor pe care-i vedea zilnic.*" Altfel spus, tot în termenii lui Malraux, a-ți organiza fatalitățile, a transforma un destin îndurat într-un destin dominat, schimbînd astfel în mod activ raporturile cu iremediabilul morții.

O teorie negativă a acțiunii există și în Pascal, constituită de premisa că „*Natura noastră este în mișcare ; repaosul deplin este moartea*" (*Pensées*, nr. 198), iar „*Condiția omului : inconstanță, plictiseală, neliniște*" (nr. 199). Și, în cugetarea nr. 205 : „*...am descoperit că toată nenorocirea oamenilor se trage dintr-o singură cauză, și-anume neștiința de a rămîne în repaos într-o odaie*". Toate acțiunile omenești nu sînt, după Pascal, decît *divertismente*, cu o funcție paleativă, adevăratul medicament fiind doar moartea : „*Fără să examinăm toate ocupațiile particulare, e destul să le socotim divertisment*" (nr. 204).

Toată viața lui Ivan Ilici ne obligă s-o privim într-adevăr ca pe o suită de divertismente lamentabile, care, odată încheiată, îi aduce revelația, nici măcar meritată, nici măcar plătită prin aplicație mistică, a luminii.

Din aceeași perspectivă, toate acțiunile eroilor lui Malraux inventați sau aleși, ca și cele din propria lui existență, ar fi divertismente. Registrul acestor „*divertismente*" e larg și se termină cu aventura supremă a artei ca *antidestin* : „*Nici arta, nici cultura nu sînt podoabele trîndăviei ; sînt cuceriri înverșunate ale omului pentru a înălța, în fața lumii reale, o lume care nu aparține decît omului*". *

* *Entretien avec Malraux, Arts* 30, XI, 1951.

Judecînd astfel, putem reduce creația lui Vermeer la formula de „*divertisment*" ? Extinzînd, asemenea acceptare înseamnă desolidarizarea de tot ce este omenesc. O sinucidere morală. Și chiar admițînd că pentru omul Vermeer propriile sale tablouri ar fi fost divertisment, acel ceva misterios care le păstrează, vii, pentru noi, depășește divertismentul : „*Statuile sumeriene ne vorbesc ; deși rezonanța împrumutată de univers în sufletul unui preot sumerian a dispărut fără întoarcere, deși o expunere a religiilor din Sumer și din Egip nu ne vorbește. Care-i așadar acest domeniu — care pare că transcende istoria și nu aparține imortalității — în care expresia specifică a celui mai vechi efort urmărit de umanitate pentru a da un sens universului, găsește în noi această prezență, și acest ecou în mod inexplicabil fratern !*" (*Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*).

Domeniul care transcende istoria, acest *dincolo prezent* formulat în *Metamorfoza zeilor* își găsește expresia majoră în arta exaltată nu prin optica estetului, ci printr-o fervoare de mistic : „*Sînt în artă ca într-o religie*". Pentru că arta conține valoarea de fraternitate pe care omul își poate întemeia măreția și se poate solidariza cu el însuși de-a lungul generațiilor și al civilizațiilor. Dar această fraternitate nu se păstrează doar în domeniul sacral pentru Malraux, al artei, ci se afirmă — deopotrivă — în cel social. În 1957, într-un discurs, André Malraux declara : „*Spiritul nu cunoaște decît națiunile fraterne*". Dintr-o mărturie a canonicului Pierre Bockel, de care Malraux era foarte apropiat, aflăm că dintre personajele sacralizate de creștinism cel preferat este Francisc din Assisi, pentru că „*a simțit întreaga lume ca pe o fraternitate*".

Iar valoarea esențială decantată în *Lazăr* de memorie — acest muzeu imaginar al propriei noastre vieți, care își alege imaginile potrivit unui joc dialectic nu totdeauna ușor descifrabil, dar totdeauna semnificativ — este fraternitatea : „*Nu numai că examenul vieții mele îmi rămîne străin, dar atingerea ușoară a morții îl face derizoriu ; nu numai că moartea nu-i cheamă pe cei pe care i-am iubit, dar în această cameră de clinică, ea ne izgonește laolaltă. În timp ce primește amintirile mele de fraternitate...*"

În zilele acelea de agonie, Malraux își amintește cuvinte scrise, cîndva, în *Condiția umană* : „*...fiecare om aude vocea*

sa în gîtlej, pe aceea a celorlalţi, cu urechile, numai în fraternitate nu". Cea mai impresionantă imagine de fraternitate inventată, ca scriitor, i se pare a fi momentul cînd Katow, aflat printre răniţii care urmează a fi aruncaţi de vii în cazanele locomotivelor, îi cedează lui Kyo cianura ce l-ar fi salvat pe el însuşi de înfricoşătoarea moarte. Iar imaginile esenţiale pe care i le expune memoria într-o patetică retrospectivă sînt imagini de fraternitate: femeile îmbrăcate în negru, din Corrèze, străjuind mormintele machisarzilor executaţi, muncitorul anamit din Saigon, prizonierul care se duce la moarte în locul lui Savinkov etc.

„*Contrariul umilirii şi al morţii*, îi spusese odată un combatant spaniol, *nu-i libertatea, aşa cum se zice! e fraternitatea.*" O valoare pe care „*destinul n-o şterge*" şi care dobîndeşte în viziunea lui Malraux un caracter sacral.

Papillon sau voinţa de libertate

Ce anume a determinat succesul fulgerător şi atît de spectaculos al lui *Papillon? Reclama?* Bineînţeles, *şi* reclama, căci în acest secol bombardat de fulgerele multicolore ale neonului publicitar sîntem mai aserviţi reclamei decît îi place amorului nostru propriu să recunoască, mai ales în societăţile ce se intitulează vanitos „de consum", unde docilitatea publicului la condiţionare atinge proporţii neverosimile. Un panou hidos lăudînd cutare produs inutil şi aşezat în cel mai fermecător peisaj nu indignează ci determină decizii în consumatorul virtual. Pe planul literaturii, ca şi al artei, constatările pot fi şi mai triste, implicaţiile atingînd zone mai profunde ale fiinţei. *Best-sellers* răsar, *best-sellers* apun într-o succesiune vertiginoasă, lăsîndu-se, adeseori, doar cu o remuşcare pentru prea marea noastră credulitate. O reţea de condiţionare bine pusă la punct poate transforma instantaneu un imbecil într-un gînditor profund, un escroc într-un tribun şi o demimondenă într-un idol, iar nesăbuitul care riscă să constate impostura înarmat doar cu bunul lui simţ riscă în acelaşi timp huiduielile tuturor subtiloizilor stipendiaţi sau pur şi simplu sărăcuţi cu duhul. Marea vocaţie a secolului nostru, observa Camus, e aservirea, şi nu greşea, din păcate. Evantaiul larg al aservirii începe cu culoarea ce „se poartă", cu tabloul ce trebuie admirat, şi sfîrşeşte, tragic, cu convingerile pe care eşti silit să le arborezi pentru a nu ajunge

— și istoria ne-a demonstrat aceasta — în lagărul de concentrare, în camerele de gazare sau la balamuc.

Bine lansat, *Papillon* a urmat așadar traiectoria celor mai răsunătoare *best sellers* și a fost acceptat cu un entuziasm ce se cifrează în milioane de exemplare. În spiritul celor spuse mai sus, un astfel de succes poate trezi suspiciuni ; le abandonezi însă chiar de la primele pagini ale cărții. De astă dată reclama avea o acoperire, cartea lui Henri Charrière numărîndu-se printre cazurile de concordanță fericită între ceea ce se pretinde a fi și ceea ce este în realitate produsul mult lăudat. Publicul care a acceptat-o nu mai era victima unei mistificări și desigur că mulți cititori au descoperit în substanța ei exemplul unui refuz transferabil și pe planurile mai puțin spectaculoase ale existenței lor cotidiene. Pentru că, în fond, asta și ilustrează autobiografia fostului ocnaș : un refuz — refuzul de-a accepta o condiție nedreaptă, susținut de voința îndîrjită de a-l îmbrăca în faptă.

Pe acest plan, integrat în literatura genului, *Papillon* poate să revendice în ascendența sa livrescă eroi de mare popularitate ca Jean Valjean sau Contele de Monte Cristo. Într-un fel, el reactualizează una dintre ipostazele preferate ale eroului de tip romantic, aceea de victimă protestatară a injustiției.

Cum firesc este ca orice succes să nască și detractori, aceștia nu au lipsit nici în cazul lui Henri Charrière. Cu pedanterie suficientă și mărturii discutabile, ei au infirmat teoretic exactitatea cutărui fapt relatat, trăgînd concluzii tot atît de meschine ca și mijloacele lor de investigație. Nu intenționăm să facem inventarul insinuărilor sau al calomniilor, și nici să aducem contraargumente. Mai mult chiar, argumentul esențial în favoarea cărții l-am putea scoate tocmai presupunînd — teoretic — impostura integrală. În felul acesta am face abstracție de Charrière-fostul ocnaș care și-a trăit povestirea pentru a-l accepta cu înzecite elogii pe Charrière-scriitorul. Pentru că cineva capabil să inventeze o asemenea carte, să insufle atît adevăr omenesc și atîta forță morală celor relatate este, hotărît, un scriitor cu totul remarcabil. În definitiv, după ce Robinson Crusoe și-a dobîndit acreditarea universală ca erou literar, cine s-ar mai încumeta să-l judece pe Daniel Defoe pentru că ar fi relatat inexact cazul

autentic al recalcitrantului Alexander Selkirk, marinarul abandonat pe o insulă pustie, care i-a servit drept model ? Și n-am auzit pe nimeni contestîndu-l pe Victor Hugo pentru că n-a trăit el însuși „biografia" lui Jean Valjean...

Înainte de-a scrie cartea care l-a făcut celebru, Henri Charrière ducea o existență anonimă și destul de strîmtorată în Venezuela, patria sa de adopțiune, unde reușise, în sfîrșit, să dobîndească identitatea socială onorabilă la care aspirase cu atîta energie în anii detențiunii. Niciodată nu visase că va deveni scriitor. Perspectiva nebănuită a acestei ultime și senzaționale aventuri i s-a deschis printr-o întîmplare : în luna iulie 1967, trecînd pe la librăria franceză din Caracas, descoperă *L'Astragale*, cartea celebră a unei foste pușcăriașe, Albertine Sarrazin, ajunsă la un tiraj de 123.000 de exemplare. *„Nu-i rău*, exclamă viitorul scriitor, *dacă fetișcana asta cu osul ei zdrobit, care s-a mutat dintr-o închisoare într-alta a vîndut 123.000 de cărți, atunci eu o să vînd de trei ori pe atîta."*

Primele două caiete le scrie dintr-un foc, de îndată ce termină să citească *L'Astragale*, apoi, la începutul lui 1968, după ce cere cîteva opinii, restul volumului, în numai două luni de zile. Cele treisprezece caiete cuprinzînd întreaga povestire ajung la Paris în luna septembrie, și sînt citite de Jean Pierre Castelnau, același care împreună cu Jean-Jacques Pauvert o lansase și pe Albertine Sarrazin. În scrisoarea ce însoțea manuscrisul, autorul cerea ca „cineva de meserie" să îl rescrie. Precauțiunea era inutilă căci textul nu mai necesita o transcriere „literară". *„Ca să spun așa*, ne încredințează chiar Jean Pierre Castelnau după ce se asigurase de autenticitatea celor relatate consultînd cele mai autorizate surse, *nici nu m-am atins de carte. Nu am făcut decît să restabilesc punctuația, să completez unele hispanisme prea obscure, să corectez cîteva sensuri confuze și cîteva inversiuni datorate folosirii, la Caracas, a trei sau patru limbi învățate oral."* O altă intervenție, de principiu, constă în înlocuirea tuturor numelor proprii.

Odată lansat, Papillon depășește cu mult calculele de tiraj ale autorului. Numai în Franța, cartea înregistrează peste un milion de exemplare, iar alte milioane au apărut aiurea.

•

Atingînd dimensiuni homerice, fabuloasa epopee a lui Papillon se întinde pe parcursul a treisprezece ani, din 1931 pînă în 1944, şi totalizează unsprezece evadări în condiţii dintre cele mai spectaculoase şi mii de kilometri străbătuţi pe uscat sau pe apă. În cursul primei sale evadări, de pildă, la patruzeci şi trei de zile de la sosirea sa la Saint-Laurent-du-Maroni, parcurge 2500 de kilometri pe ocean, ajungînd, prin Trinidad, pînă în Columbia. Aici cunoaşte grozăvia carcerelor submarine, dar şi existenţa însorită printre neîmblînziţii indieni guajiro care îl adoptă, oferindu-i un azil paradiziac şi prietenia lor.

Nenumărate episoade senzaţionale, zeci de fizionomii morale se succed în desfăşurarea acestui film uluitor, pe care memoria autorului îl developează într-un ritm trepidant, cu o extraordinară precizie şi forţă de evocare. Povestitor înnăscut, Charrière păstrează scriind stilul direct al oralităţii, a cărui primă însuşire este spontaneitatea. Niciodată nu ai sentimentul penibil al literaturizării. Naraţia se desfăşoară firesc, fără artificii inutile, susţinută de însăşi substanţa ei. Povestitorul e atît de acaparat de această întoarcere în timpul său pierdut, cele retrăite, acum, la vîrsta judecăţii mature, sînt atît de expresive în sine încît n-are de ce să se lase ispitit de căutarea unor efecte literare a căror tehnică o şi ignoră dealtfel. Nefiind scriitor „de meserie", el este ca atare străin de orice influenţe şi putem spune că se autoinventează ca scriitor. Reuşita sa excepţională se naşte tocmai din lipsa oricăror veleităţi, ceea ce îl apără de acel exces de tehnicitate formală căruia îi datorăm astăzi atîtea cărţi plicticoase foarte la modă şi foarte comentate, care în modul cel mai subtil şi alambicat reuşesc să nu comunice absolut nimic.

Intensitatea trăirilor evocate, ca şi plăcerea evocării în sine, sînt suficiente pentru a-l face să găsească intuitiv, asemenea povestitorilor de odinioară, mijloacele cele mai adecvate. Ca şi aceştia, Charrière trăieşte cu atîta dăruire bucuria de a „spune", încît scapă de obsesiile tehnice, firesti în măsura în care arta implică obligatoriu o anume artificialitate, dar fatale din clipa cînd devin scop. Faptul că ignora „meseria" de scriitor e salvator, în cazul său, şi se răscumpără

prin starea de graţie la care ajunge retrăindu-se. Şi astfel, scriitorul care s-a născut fără ca el însuşi s-o ştie, depăşeşte scopul strict comercial care îi dăduse primul impuls.

•

Încercînd să degajăm profilul lui Papillon ca erou al propriei sale povestiri, sîntem frapaţi de cîteva trăsături de caracter esenţiale, în primul rînd de onestitatea funciară a personajului, revelată tocmai de mediul în care se manifestă. Lucid faţă de el însuşi, Papillon nu încearcă să se reprezinte într-un autoportret îngăduitor de victimă înlăcrimată, şi dacă sentinţa nedreaptă îl revoltă, aceasta nu îl face să se absolve total în faţa propriei sale judecăţi: *„Dacă am putut fi aruncat pe acest drum al putrezirii, aceasta pentru că, trebuie s-o recunosc cinstit, eram un candidat permanent pentru a fi trimis acolo într-o zi. Societatea are dreptul să se apere, dar nu să se răzbune în chip josnic"*.

Această onestitate se dovedeşte în multe împrejurări dramatice, atunci cînd nu accepta de pildă să-şi redobîndească libertatea cu preţul asasinării unor victime nevinovate şi refuză să sprijine răscoala unor sceleraţi.

Într-o lume care se sinchiseşte prea puţin de codul eticii curente, unde fiecare îşi hotărăşte, mai mult sau mai puţin, comportarea, fondul caracterelor se manifestă fără scrupule, reacţiile sînt de o instinctivitate primară, adeseori de o cruzime lipsită de orice control. Am greşi însă, şi în acest sens există o întreagă literatură tradiţională în cadrul căreia am cita, de pildă, *Amintirile din casa morţilor* de Dostoievski, dacă i-am considera pe toţi aceşti scoşi în afara legii nişte nelegiuiţi irecuperabili. Mulţi se pierd definitiv, este adevărat, căci închisorile pot fi excelente şcoli profesionale ale delincvenţei, dar mulţi, în schimb, ajung să se răscumpere. *„Totul este posibil"*, o spune chiar eroul nostru răscumpărat. *„Un om nu-i pierdut niciodată. Orice ar fi putut făptui, există întotdeauna la un moment dat al vieţii sale o şansă de a se răscumpăra, de a deveni un om bun şi folositor comunităţii."*

Ceea ce îl revoltă în condiţia detenţiunii sînt aspectele degradante, josnice pe care le poate îmbrăca justiţia, faptul

că ea privează deseori condamnatul de acea şansă de a-şi răscumpăra vinovăţia dînd sancţiunii caracterul unei răzbunări. Se întîmplă ca tocmai cel pus să supravegheze executarea pedepsei să merite el însuşi un loc printre deţinuţi, căci felul în care îşi exercită autoritatea este un mod de defulare al unei criminalităţi instinctive. În dialogul imaginar pe care îl poartă necontenit cu procurorul său, revolta lui Papillon împrumută la rîndul ei accentele unui adevărat rechizitoriu : *„Îţi interzic să presupui, mîine cum şi mai tîrziu, că un temnicer este o fiinţă normală. Nici un om demn de acest nume nu poate face parte din această tagmă... Astfel, cînd voi ieşi pe insulă, indiferent pe care voi fi repartizat, să nu accept nici un compromis cu această rasă. Fiecare se află de altă parte a unei bariere trasate. De o parte laşitatea, autoritatea pedantă şi fără suflet, sadismul intuitiv, automatismul în reacţii ; de cealaltă eu cu cei din categoria mea, care au făptuit, desigur, delicte grave, dar în care suferinţa a reuşit să creeze calităţi incomparabile : milă, bunătate, sacrificiu, noblеţe, curaj.*

Cu toată sinceritatea, decît temnicer, prefer să fiu ocnaş.“

Rădăcinile stărilor de fapt pe care le constată în captivitatea lui sînt mai adînci. Fără pretenţii de subtilă teoretizare, şi fără bibliografie, pornind de la experienţa sa de viaţă şi ghidat de un bun-simţ nativ, Charrière discerne aceasta în contextul unei civilizaţii mecanice care ucide sufletul : *„Prea mult progres mecanic, o viaţă zbuciumată, o societate care nu are decît un ideal : noi invenţii mecanice, o existenţă tot mai uşoară şi mai bună. Degustarea descoperirilor ştiinţei aşa cum ai linge un şerbet aduce cu sine o lăcomie de confort şi mai desăvîrşit şi o luptă constantă pentru a-l dobîndi. Toate acestea ucid sufletul, mila, înţelegerea, noblеţea. Nu mai avem timp să ne ocupăm de ceilalţi şi cu atît mai puţin la nişte puşcăriaşi.“*

În condiţiile captivităţii, Papillon se numără printre cei care, trăind o experienţă morală dramatică, reuşesc să-şi salveze demnitatea şi să nu abandoneze comandamentele omeniei. Treptat, el ajunge să regăsească valorile morale esenţiale, pe care le ignora în nepăsarea primei tinereţi. Nu-i vorba de o doctrină complicată, ci de cele cîteva principii elementare pe baza cărora se organizează şi rezistă orice co-

munitate : bunătatea, generozitatea, noblеţea, spiritul de sacrificiu, curajul, solidaritatea, simţul echităţii. Aşa cum Robinson refăcuse pe insula sa pustie civilizaţia materială în care vroia să se reintegreze, în lumea celor fără de lege, Papillon reface, prin actele sale, civilizaţia morală a lumii care îl abandonează. Pentru că acelei lumi consideră că îi aparţine : *„Prezenţa mea fizică nu are nimic de a face cu prezenţa mea morală : Eu nu aparţin ocnei, eu nu sînt asimilat obiceiurilor codeţinuţilor mei, fie chiar şi cei mai intimi prieteni...“*

Suprema sa aspiraţie este o existenţă întemeiată pe aceste valori, în sînul societăţii care, condamnîndu-l pe viaţă, l-a izgonit ca pe un irecuperabil. *„...oriunde aş trăi, în scurtă vreme voi fi cîştigat stima şi încrederea populaţiei şi a autorităţilor prin felul meu de a trăi care trebuie să fie şi va fi ireproşabil. Mai mult chiar, exemplar.“* Şi această aspiraţie devine legămînt atunci cînd, în sfîrşit, îşi dobîndeşte libertatea : *„Da, voi face imposibilul pentru a fi şi a rămîne cinstit. Singurul neajuns este că nu am muncit niciodată, nu ştiu să fac nimic. Va trebui să fac orice pentru a-mi cîştiga existenţa. Nu va fi uşor, dar voi izbuti, negreşit. Mîine voi fi un om ca ceilalţi. Ai pierdut partida procurorule : am scăpat definitiv de drumul putrezirii.“*

O voinţă de libertate neînduplecată îl susţine în împrejurările cele mai atroce, o voinţă ce reînarmează speranţa ori de cîte ori şovăie. *„Niciodată sufletul meu, spiritul meu nu vor aparţine acestui drum degradant“* ... *„Nu trăiesc decît pentru ca să evadez“... „Datoria mea de om faţă de mine însumi nu-i aceea de a-mi face dreptate, ci în primul rînd, mai presus de orice, aceea de a trăi, de-a trăi pentru a evada...“. „Chiar zdrobit, o evadare este o victorie...“. Să trăiesc, să trăiesc, să trăiesc. Să repet asta ori de cîte ori voi fi gata să mă abandonez desperării, de trei ori aceste cuvinte de speranţă : „Cît timp există viaţă, există speranţă... Fii bărbat şi gîndeşte că niciodată nu trebuie să-ţi pierzi speranţa...“ „Fatalitatea despre care îmi tot vorbiţi nu-i acceptabilă* decît *atunci cînd eşti neputincios...“ „Nu sînt un desperat, dar absolut deloc...“* Iată gîndurile şi îndemnurile ce revin ca un laitmotiv pe tot parcursul celor treisprezece ani de captivitate.

Un curaj puţin obişnuit întreţine această voinţă, dacă n-ar fi să pomenim decît evadarea rocambolescă de pe Insula Dracului.

Toate aceste trăsături de caracter fac din Papillon un personaj deosebit de atrăgător şi, cum s-ar spune într-un cuvînt compromis de abuz, un erou pozitiv ale cărui aventuri le urmăreşti cucerit de simpatia pe care o inspiră protagonistul şi povestitorul lor.

•

Există în povestirea lui Papillon ceva mai mult decît simpla relatare a unor aventuri palpitante, ceva mai solid, care îi asigură rezistenţa dincolo de zarva efemeră a reclamei şi îi conferă o semnificaţie care îi dă dreptul la un loc aparte în literatura genului.

Încercînd să-l judecăm pe Papillon ca personaj pur literar şi să-l integrăm într-o anumită sferă problematică, ne gîndeam mereu la Robinson Crusoe. Era o asociaţie spontană, puţin sîcîitoare şi aparent obscură. Am meditat adeseori la acest erou al tuturor copilăriilor de mai bine de două secole şi am admirat forţa morală cu care refuză să abdice de la condiţia sa umană reconstruind pe o insulă pustie civilizaţia din care hazardul l-a izgonit şi pe care vrea s-o recucerească. Dar atît nu-i încă destul pentru a explica locul său printre cei mai mari eroi ai literaturii universale. O frază din prefaţa lui Defoe la al treilea volum din *Robinson* luminează semnificaţia mai adîncă a povestirii: *„E tot atît de logic să înfăţişezi un anume fel de întemniţare printr-altul cît şi să înfăţişezi orice lucru care există aievea printr-unul care nu există. Dacă aş fi adoptat modul obişnuit de a scrie istoria privată a unui om... tot ce aş fi spus nu v-ar fi distrat cîtuşi de puţin...“* Ajunge să ne amintim că autorul acestor rînduri a fost el însuşi întemniţat de cîteva ori, pentru a dezlega semnificaţia parabolică a aventurilor lui Robinson. Scriitorul stigmatizat îşi lua revanşa demonstrînd că exilul poate fi învins. Uşor adaptat, un citat din prefaţa lui Defoe poate servi drept epigraf la cartea lui Charrière, punînd în lumină semnificaţia de fond de care vorbeam. Cu alte cuvinte, am spune: *E tot atît de logic să înfăţişezi un anume*

fel de întemniţare printr-altul cît şi să înfăţişezi orice lucru posibil printr-unul care există aievea. Faptul real inedit dobîndeşte în felul acesta o forţă generalizatoare de parabolă aptă să-şi integreze multiple posibilităţi. Proiectat în această lumină, succesul lui Papillon se explică mai limpede şi capătă o motivare, pentru unii obscură, pentru alţii explicită în secolul nostru concentraţionar, în care oamenii au cunoscut captivităţi mult mai mîrşave, mult mai crude, decît cea trăită de Papillon. Printr-o reciprocitate firească, poate că niciodată noţiunea de libertate nu a fascinat atît de puternic conştiinţele greu încercate de aventurile de coşmar ce se înlănţuie în istoria acestui secol douăzeci. Povestea unui om care luptă pentru libertatea lui şi o dobîndeşte în ciuda tuturor temnicierilor se înscrie într-o aspiraţie universală, iar exemplul reuşitei sale e un îndemn optimist care hrăneşte şi însufleţeşte eterna nevoie de libertate a omenirii.

Toată literatura lumii s-ar putea clasifica în sfera cîtorva teme capitale, puţine la număr, fiecare dintre ele oferind în cadrul principiului său unificator un registru amplu şi foarte nuanţat.

Tema captivităţii şi a ieşirii din captivitate se numără printre aceste teme capitale şi include în posibilităţile ei eroi dintre cei mai diverşi, de la Ulise la Papillon. Căci, în fond, ce este legendarul erou al lui Homer decît un captiv întemniţat în blestemul meschin al unei divinităţi vanitoase, blestem din care va evada în cele din urmă pentru a-şi redobîndi prin puterea voinţei libertatea, care înseamnă dreptul de-a alege şi se numeşte Itaca, insula sa. Un captiv este şi Don Quijote — captivul unei lumi prost făcute din care evadează mînat de visul unei lumi imaginare unde legătura sa cu oamenii trebuie să se refacă pe un alt plan ideal. Doar moartea poate pune capăt neînduplecatelor sale tentative de evadare în care spiritele mărginite nu sînt capabile să vadă altceva decît o suită de aventuri groteşti; moartea redîndu-i în ultimele clipe o luciditate derizorie care semnifică, de fapt, raportată la crezul întregii sale existenţe, delirul agoniei. În comparaţie cu pasionatul hidalgo, Robinson se situează pe un plan mai terestru. Englezul pragmatic e lipsit de aura spirituală a spaniolului, dar un principiu comun — refuzul captivităţii — îi înrudeşte.

Această temă a captivității învinse e transferabilă și în zone mai puțin evidente, mai lăuntrice să spunem, în raporturile eroului cu el însuși. Pînă în clipa cînd va evada din îndoielile și deliberările sale paralizante, Hamlet e propriul lui captiv, iar libertatea sa începe cu ruptura ce marchează alegerea și din care se declanșează acțiunea în numele justiției. Întemnițat în el însuși este și K., personajul lui Kafka din *Procesul*, dar acesta nu încearcă să evadeze, nu poate să evadeze, resemnarea lui nefiind contracarată de puterea de a refuza și de voința de libertate. El trăiește astfel o dublă captivitate, o dată închis în puterea absurdă care îl judecă și îl condamnă, și încă o dată în conștiința unui neant lăuntric unde nimic nu poate naște un țel și o speranță.

La modul său, cu mijloacele sale, Henri Charrière adăuga cu *Papillon* un caz remarcabil pe o listă foarte lungă.

Prin aventura lui el își depășește destinul de ocnaș, afirmă o solidaritate superioară față de sine însuși, care neagă închisoarea, nu ca instituție socială, din nefericire inevitabilă, pentru că altminteri crima nepedepsită ar domni asupra lumii, ci ca instrument al dezumanizării fără drept de răscumpărare, tinzînd să-i reducă, necircumstanțiat, pe toți condamnații, la o abstracțiune și să-i înfunde astfel în mod iremediabil pe „drumul putrezirii".

Pînă la aventura sa dramatică, Charrière fusese un rătăcit inconștient în lumea interlopă, amăgit de iluzia unei existențe ușuratice de plăceri imediate. „*Greșeala mea*, ar putea spune el cu cuvintele altui pușcăriaș celebru metamorfozat de experiența închisorii, aristocraticul și frivolul Oscar Wilde, *a fost aceea de a nu trece niciodată dincolo de copacii a ceea ce mi se părea a fi partea însorită a grădinii și de-a fugi de partea cealaltă din pricina umbrelor și a obscurității sale*". Și deși nu el a fost făptașul crimei pentru care a fost condamnat, o asemenea existență exclusivă îi oferea toate șansele de-a ajunge și un criminal adevărat. Atît de paradoxale sînt împrejurările vieții încît, într-un fel, tocmai sentința nedreaptă îl salvează, dezvăluindu-i prin consecințele ei adevăratul drum pe care trebuie să-l urmeze. Lumea sumbră a închisorii îl face să descopere nu numai valoarea libertății ci și adevărata sa față, căreia îi va rămîne credincios cu toată forța unei voințe excepționale. El dovedește astfel că, în

adevărul său adînc, omul nu este sortit întemnițării, și descoperă rațiunile existenței în viața exemplară pe care și-o promite : aceea de a fi folositor comunității. Nu cunoaștem prea bine biografia lui după ce și-a dobîndit libertatea, dar cartea pe care a scris-o îi acordă dreptul de-a socoti împlinită această promisiune.

Spuneam că în fond n-ar avea nici o importanță dacă toată povestirea sa ar fi o pură ficțiune și revenim la această idee, dar pentru a ne contrazice de astă dată. Toate cele povestite s-au petrecut întocmai, toți oamenii aceia, leproșii generoși din Insula Porumbeilor, și nefericitul Sylvain, înghițit, sub ochii săi, de țărmul mlăștinos al oceanului, toți oamenii admirabili sau abjecți pe care îi întîlnește povestitorul în lunga sa odisee au existat și unii încă mai trăiesc. Or, tocmai caracterul atît de concret al aventurilor sale adaugă un element emoțional de care nu mai putea face abstracție. Evident că și Ulise, și Don Quijote și Robinson Crusoe au existat aievea ; astfel nimeni n-ar fi simțit nevoia să-i inventeze. Din păcate, prejudecata de a separa literatura de viața reală ni-i depărtează puțin, uneori, în timp ce lui Papillon dacă vrei, poți să-i și telefonezi. Dar aceasta azi. Presupunînd că mîine numele autorului s-ar pierde, Papillon are toate șansele să devină un erou pur literar, cu alte cuvinte să intre și el în rîndul acelor admirabile fantome de care oamenii nu se pot lipsi și pe care, din cînd în cînd, trebuie să le invoce pentru a se înviora cu îndemnul lor.

Cuprins

Pragul fantasticului, 5
Spiritul romantic, 23
Bunul sălbatic în cetate, 49
Fenomenul Rousseau, 59
Capriciile lui Goya, 87
Ion Gheorghiu-1964, 104
Pucă şi el însuşi, 109
Un romantic îmblînzit (Stendhal), 116
Autoportret tîrziu într-o călătorie (Stendhal), 129
Frometin astăzi, 145
Confesiunile lui Morcoveaţă, 163
Între relativ şi absolut (Camus), 184
„*Leviatanul*" lui Julien Green, 208
Marginalii la Montherlant, 224
Picasso, erou malrausian, 235
Ultimul muzeu imaginar (Malraux), 256
Papillon sau voinţa de libertate, 269